“重写音乐史”争鸣集

冯长春　主编

文集精选了近三十年来有关“重写音乐史”史学思潮争鸣文章三十余篇，
从中可以略窥中国近现代音乐史学学科建设的当代历程。
文集中所探讨的诸多音乐史学问题依然具有深入思考的学术空间，
对于相关音乐学科的研究也具有一定的参考价值。

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

华南师范大学音乐学院
“广东省音乐学重点学科”建设成果

“重写音乐史”争鸣集

冯长春　主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

“重写音乐史”争鸣集/冯长春编．—北京：文化艺术出版社，
2014.12
ISBN 978－7－5039－5948－6

Ⅰ.①重…　Ⅱ.①冯…　Ⅲ.①音乐史—研究—中国—
近现代　Ⅳ.①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 293429 号

“重写音乐史”争鸣集

主　　编　冯长春
责任编辑　蔡宛若
装帧设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2015 年 7 月第 1 版
　　　　　2015 年 7 月第 1 次印刷
开　　本　710 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　24.75
书　　号　ISBN 978－7－5039－5948－6
定　　价　50.00 元

冯长春

艰难的突围

——“重写音乐史”史学思潮的回顾与思考（代序）

引言：在政治运动中起步的中国近现代音乐史学

当一个学科自身成为问题丛结的学术聚焦点，意味着这一学科将不得不从整体上反思其基本理论的合理性并由此审视与其相关的研究成果。中国近现代音乐史学领域在20世纪与21世纪之交兴起的“重写音乐史”思潮，大概就具有这样的特点。如今，“重写音乐史”早已不似戴鹏海先生最初在文章中所写的那样——是一个“不得不提的敏感话题”，但这个似乎快要成为老话题的史学命题却依然时常在撩拨着音乐史家的学术神经。世纪之交持续多年的那场学术争鸣正逐渐显露出它对中国近现代音乐史学学科建设的重要意义。于是，将构成这一音乐史学思潮的文本收集起来加以整体观照，其价值也就不仅仅在于史料建设本身。

回顾中国近现代音乐史学史可以发现，“重写音乐史”思潮的出现只是个时间问题。

尽管五四新文化运动时期一些新音乐家有关中国新音乐文化发展以及抗战期间吕骥等人关于新音乐运动史的介绍，已经初具中国近现代音乐史研究

的性质，但作为一门独立的学科，中国近现代音乐史学起步于20世纪50年代后期。如今，从事中国近现代音乐史研究的学者或学子们，在论及这一学科正式提出和以集体作业形式着手学科建设的起点时，总会将其上溯至1958年那个“人有多大胆，地有多大产”，处处“放卫星”的“大跃进”时代。其实，中国近现代音乐史研究作为一个学科的诞生，并不仅仅是大跃进时代激情燃烧、狂飙突进的产物，其最初的动因是1957年反右运动中官方指令的结果。指出和重视这个史学背景，才能更为清晰地认识到中国近现代音乐史学当初被视为“是一门为社会主义政治服务的科学，是一门战斗的科学”① 的时代内涵。

1957年11月1日，时任文化部副部长的刘芝明在音乐界批判“右派分子”黄源洛的大会上的长篇发言中认为，自1949年以来，音乐界存在着尖锐的两条路线的斗争，党的领导已经被削弱或篡夺，“右派”们正企图用反动的资产阶级音乐路线取代党和毛泽东的文艺路线。为了彻底粉碎“右派”们“恶毒”、“卑鄙”、“颠倒黑白”的“勾当”，刘芝明指出：

> **必须很快地写成一本中国近代音乐史，用以教育与提高音乐界的同志们。**②

1958年1月14—17日，即在刘芝明面向音乐界发出这一官方指令的写史要求两个月后，中国音协在京召开各地音协负责人会议，着重讨论的议题之一就是《中国近代音乐史》的编写问题。是年5月召开的中共八大二次会议后，全国掀起了声势浩大的“拔白旗，插红旗”运动。因钱仁康先生为纪念黄自逝世20周年在《音乐研究》发表了《黄自的生活、思想和创作》与《黄自主要作品分析》两文，音乐界顺势展开了对钱仁康资产阶级学术思想

① 中央音乐学院音乐学系历史小组集体讨论：《音乐史领域中的两条路线的斗争》，《音乐研究》1958年第6期，第3页。

② 刘芝明：《坚决走社会主义的音乐路线》，《人民音乐》1957年12月号，第8页。

的批判。对钱仁康的批判被认为是粉碎以黄自为代表的资产阶级音乐文化，树立以聂耳、冼星海为代表的社会主义现实主义音乐文化的两条路线的斗争，批判的结果是要在音乐学术研究领域“兴无灭资”，“真正让政治挂帅”。

在反右、“拔白旗”政治运动的推动和“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”总路线的指引下，中国近现代音乐史学这一学科开始大跨步地启动了。1958 年秋天，以上海音乐学院部分师生为主的“中国现代音乐史”编写组和以中国音协、中央音乐学院中国音乐研究所为主的《中国近现代音乐史》编写组分别成立。经过一年多的奋战，京、沪两个编写组分别完成了《中国近现代音乐史纲要》（共五编，未定稿）和《中国现代音乐史（1919—1949）》（共四编，未定稿）两部史稿，北京编写组还编印了 10 册共计 300 余万字的史料。这两部未定稿的中国近现代音乐史成为此后二三十年间中国近现代音乐史研究的重要参照和史料来源，可谓功不可没。新时期以来多被诟病、在“重写音乐史”争鸣中屡遭批评的汪毓和先生编著的《中国近现代音乐史》一书，其最初的所谓“小白本”也是“大跃进”中中国近现代音乐史编写的成果之一。应当说，很长一个时期以来，中国近现代音乐史学依然无法离开“大跃进”中奠定的那些史料蓝本。

但是，正因为中国近现代音乐史学是出于政治斗争的需要而起步，这一学科也就不可避免地带有几乎那一时代史学研究所共有的学术局限性，建立在经过“主义”筛选史料基础上的中国近现代音乐史，基本是一部旧民主主义革命加新民主主义革命的音乐史。历史是客观的，史学是主观的，然而，史学研究的主观性不能建立在随意裁剪历史、改编历史和以论代史的基础上。尊重历史，尽可能还历史以本来面貌，应是史学研究包括音乐史学研究必须遵循的基本规律。但是，在以阶级分析方法审视一切，一切服膺于政治斗争需要的年代，把音乐史学作为一门具有独立品格的学科加以研究的设想，只能是一种难以企及的学术理想。“大跃进”中取得的那些音乐史学成果，已成为音乐史学自身需要研究的问题，其中，“左”的思潮的影响成为中国近现代音乐史学成长中最大的屏障。这一屏障的拆解与清除，也就成为

中国近现代音乐史学发展道路中必须迈出的一步。“重写音乐史”的争鸣，走出的正是这一步。

一、“重写音乐史”之争鸣始末

“重写音乐史”的争鸣作为一股音乐史学思潮或曰一场音乐史学批评活动，缘起于20世纪80年代。这一命题的提出，既是“思想解放”和“重写文学史”影响的结果，也是中国近现代音乐史这一学科内部亟须拨乱反正、吐故纳新的自身需要。

1988年，受“重写文学史”的鼓舞和启发[①]，戴鹏海先生率先提出了“重写音乐史”的口号。这一口号是在与赵沨先生商榷的一封公开信形式的文章中提出的。现在看来，这篇文章的价值与意义并不在于仅仅是为作曲家江文也的历史评价问题作出实事求是的辩护，而在于作者由此生发并郑重提出的“重写音乐史”的史学要求：

> 我认为，对于音乐界来说，“重写音乐史”早就应该提到议事日程上来了，而且这个任务也许比文学界更为紧迫，更为艰巨，更需要认真对待。之所以紧迫，是因为至今所见到的“音乐史”不过是“运动史”或其“改良”版本；之所以艰巨，是因为音乐界受“左”的指导思想的影响远远比文学界深重；之所以要认真对待，是因为至今这种清除影响的工作远远比文学界落后，遇到的阻力也远远比文学界顽固、强大。然而，无论如何，“重写音乐史”是势在必行的。[②]

---

① “重写文学史”讨论的主要阵地是《上海文论》，该刊以专栏的形式，从1988年第4期至1989年第6期共推出9辑关于重新审视现当代中国文学史及其写作的讨论文章。这些颇具新史学色彩的文章对于长期以来在“左”的思潮影响下的文学史写作作出了深刻的反思，强调文学史研究应关注文学本体及多重视角与方法，摆脱以往以政治史统摄文学史研究的方法与模式。

② 戴鹏海：《两点质疑——致成于乐先生》，《人民音乐》1988年第11期，第10页。

文中所谓音乐史具体是指中国近现代音乐史，而非中国音乐通史或其他，10余年后当“重写音乐史”成为一股重要的音乐史学思潮，其探讨的史学对象依然明确为中国近现代音乐史。然而，1989年的政治形势不但使80年代的思想解放运动从此搁浅，文艺理论界领风气之先的“重写文学史”讨论活动也宣告结束，戴鹏海先生提出的“重写音乐史”口号也就未能引发起码的重视与呼应。不过，这一时期香港大学刘靖之先生连续主持举办的几次“中国新音乐史”研讨会以及刘氏本人的中国新音乐史研究，显示出一种自发的“重写音乐史”的学术姿态。由刘靖之负责的香港大学亚洲研究中心于1985—2001年间连续召开了七次“中国新音乐史研讨会”和六次与中国新音乐有关的专题研讨会，两岸三地（中国大陆和港、台地区）的一些学者和音乐家参加了这些研讨会，其间还出版相关文集13辑。尽管刘靖之本人并未提倡“重写音乐史”，甚至此后还对这一口号表示不理解（详见后文），但自从他针对汪毓和先生《中国近现代音乐史》这本全国最具影响的中国近现代音乐史学著作展开系列批评以及对新音乐史的重写、评价开始，加之这一时期黄旭东等学者针对汪毓和教材的史学批评与历史反思，“重写音乐史”终于从实践层面拉开了序幕。也正是由于汪著往往被作为反思中国近现代音乐史研究的例证，刘靖之更是公开批评汪著是“中共音乐史”而非“中国音乐史”①，因此，在这场关于“重写音乐史”的争鸣中，汪毓和及其著作便每每成为被批评的对象，汪先生本人的多次回应与反批评则进一步推动了这场争论的发展。

真正使“重写音乐史”这一话题引起整个中国近现代音乐史学界的瞩目，还要提到戴鹏海先生的另外两篇文章。2001年和2002年，戴鹏海连续发表《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》和《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》两文。如作者所

---

① 参见刘靖之编《中国新音乐史论集》，香港大学亚洲研究中心1988年版，第102页。

说，本着“秉笔直书的实录精神”，力求“不虚美，不掩恶”，坚持“论从史出”①，文章从对音乐家具体个案的深入研究与史学批评入手，最终上升到中国近现代音乐史学科高度，再次呼吁学界应重视和着手“重写音乐史”工作。戴先生认为，与中国文学史研究所取得的突破性进展相比，近半个世纪来的中国近现代音乐史研究基本上一直是“移步而不变形”，至今尚未出现质的飞跃，也没有一部可以面向21世纪的中国近现代音乐史教材，因此，应以开放的姿态和开放的思维，写出一部客观公正、真实可信的“中国现代音乐史”。②

自此，接续20世纪八九十年代对中国近现代音乐史学的点滴反思与批评，“重写音乐史”终于在21世纪之初成为一股重要的音乐史学思潮，引起了音乐学界的广泛关注——2002年7月底在福州召开的中国音乐史学会第七届年会上，“重写音乐史”成为一个热点话题；学术媒体也表现出对这一史学命题的浓厚兴趣，武汉音乐学院学报《黄钟》在2002年第3期辟出专栏就“重写音乐史”问题展开争鸣；陈聆群先生和汪毓和先生还分别于2002年9月、2003年第二学期在上海音乐学院和中央音乐学院将“重写音乐史”列为音乐学讲座与研究生选修课。此后，一些重要的音乐学期刊、报纸接连发表了大量有关“重写音乐史”讨论的文章，有的学者在外出讲学时也将“重写音乐史”作为演讲的题目，有的研究生招生机构还曾将“重写音乐史”作为考试题目，借以考查考生对中国音乐史学学术动态的把握程度。可以说，中国近现代音乐史学领域的老、中、青三代学人都或参与或关注到这场史学讨论，争鸣本身也成为评述的对象。

“重写音乐史”命题提出至今已有25年，其中断断续续的争鸣达10余年之久。据笔者粗略统计，至21世纪10年代末这场争鸣逐渐式微，正式发

---

① 戴鹏海：《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002年第3期，第80页。

② 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第70页。

表的直接或间接论述这一史学命题的文章有四五十篇之多，足见这一“重写”话题的学术吸引力。余锋在一篇评述“重写音乐史”话题的文章中曾庄谐并重地写过这么一段话：

> 从目的论角度看，“重写”话题的“隆重推出”，是有深厚的社会政治和学术历史背景的，它的“闪亮登场”并非单纯的学术争论、学科建设、教材重写等目的，而暗含对——历史的批判——异化模式的否定——政治意识形态的反动——主流霸权话语的控诉——压抑变形了的弱势心理的补偿——“冤屈”、“错解”史实的披露等心性诉求。这是借“重写”说事儿的一场“人文思潮”，是各路高手不约而至的一次“黄钟论剑”，是时间焦点上一幅“盛事景观”。①

这样一场学界集体关注、众多学者参与其中而形成的音乐史学思潮，其中究竟有哪些值得我们反刍的思想与智慧呢？

二、“重写音乐史”之原初内涵

正如“重写文学史”讨论过程中对“重写”概念的不同理解一样，随着讨论的展开与深入，“重写音乐史”的“重写”一词也引发了不同的解读和阐释。比如，刘靖之先生就明确表示“重写”口号“逻辑不通”，“思想僵化”。他认为：

> “重写”意味着从内容、观点、角度乃至体例、结构、研究方法上把一部已印行发表的专著重新撰写，也就是说，“重写”的作者是针对某一文本来再写一次，否则就不是“重写”。照常理来讲，应该由原作者来“重写”，有独立思考能力、有独到见解的音乐史学者不会根据另

---

① 余锋：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》2006年第3期，第95～96页。

一位作者的论著来“重写”，因为从学术独创和知识产权的角度来讲，“重写”有违学术原则和逻辑。①

不难看出，刘靖之所理解的“重写”大致属于某一音乐史学著作的自我修订，但他又认为《中国近现代音乐史》的修订及其本人《中国新音乐史》的增订不属于“重写”，“重写”是“针对某一文本”“重新撰写”或“再写一次”，与戴鹏海先生最早提出的针对“左”的思潮而重新审视中国近现代音乐史研究的学术理念不在同一语境。按照刘靖之先生理解的这种学术操作方式，“重写音乐史”的确会变成一种了无意义乃至比较荒诞的学术行为。

《上海文论》“重写文学史”栏目主持人陈思和教授关于“重写”一词有一个比较直白明了的解释：“‘重写’的意思很简单，就是把你今天对现代文学的新的理解写下来。”② 这是关于“重写”概念的比较广义的一种认识。类似观点在“重写音乐史”讨论中也不难见到，如梁茂春先生所言：

“重写音乐史”本应是一个非常自然而亲切的话题，这是我们从事音乐史研究的每一个人的日常工作……我甚至觉得：没有自觉的“重写音乐史”的学者，就不是一位称职的学者；没有以“重写音乐史”为职责的音乐史学家，就不是一位富有独创精神的音乐史学家。③

相似观点的还有汪毓和先生——

我认为各种不同作者所写的同一学科的“音乐史”，都是属于新的作者对过去作者所写的不够满意，才促使他觉得应该另写一本更合适

---

① 刘靖之：《中国新音乐史·序》（增订版），香港中文大学出版社2009年版，第xxix页。

② 陈思和、王晓明：《关于“重写文学史”专栏的对话》，《上海文论》1989年第6期，第4页。

③ 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期，第3页。

的。一些作者对于自己所写的同一本著作进行必要的修订，也是属于一种“重写”。我理解的“重写”就是对自己认为不妥的认识，自己也没弄准确的事实，都应该不断去进行修正。①

对“重写”的理解关乎如何进行“重写”。“重写音乐史”讨论中关于“重写”之理解与实践的观点不一而足，留待下文论述。此处应特别指出的是，与“重写文学史”一样，“重写音乐史”争鸣中的原初内涵，也是最核心的思想实质却是非常明确和不能忽略的，那就是对中国近现代音乐史研究中“左”的思想的反拨，以及由此引发的对音乐史观的反思。这也是戴鹏海先生最早在有关“重写音乐史”命题的文章中着重指出的问题：

如果不讳言事实就应该承认：起步于50年代后期的中国现代音乐史编写工作，并不是自发的个人行为，而是在“大跃进”的高潮中有组织、有领导地进行的集体行为，因此也就不可能不受到当时在全国占主导地位的“左”倾指导思想的严重影响。②

正是由于这种影响全局的“左”的思想的制约，起步中的中国近现代音乐史学在研究方法、史料取舍、话语方式、历史评价等诸多方面，都或显或隐地表现出意识形态化的史学特征。因此，新中国成立后30年间的中国近现代音乐史研究往往“片面强调政治的统帅作用”，“轻视史料工作”，“以论带史”；③“突出音乐文化的阶级性、对政治的从属性，忽视甚至抹杀音乐文

① 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001年第2期，第78～79页。

② 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第67页。

③ 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第4期，第60页。

化的历史继承性、相溶性，尤其是相对独立性”①。

其实，这样一种学术特征不仅仅反映在中国近现代音乐史学领域，那一时期有关音乐的史学研究大抵都呈现出这样的面貌。即便到了改革开放的80年代，积重难返的“左”的史学思路，依然在发展中的音乐史学道路上时隐时现。因此，戴鹏海先生认为，20世纪80年代以来正式出版的一些中国近现代音乐史学著作，不过是在“大跃进”期间所确立的总体框架内作了某些修修补补的“微调”，“左”的影响未能得到根本的清除，真正站在音乐艺术规律高度，从音乐本体出发，全面、真实、客观、公正、准确地反映中国近代音乐文化整体面貌的音乐史学著作付之阙如。②

观念的转变总是伴随着心灵的阵痛。中国音乐史学发展的脚步虽然缓慢，但新时期以来要求摒弃或逐步摆脱“左”的思想的影响，是绝大多数音乐史学家的共同追求，即便在“重写音乐史”思潮中屡遭批评的汪毓和先生，也曾诚恳地表示出对“左”的音乐史学的反思：

> 我想经过“文革”的血的教训，大家还是真心愿意清除“左”的影响的，而且这几年也是取得了一定的进步的。首先在思想上肯定这一点，再提出进一步的要求和批评，大家是会虚心接受的。因此，进一步搞好我们的工作，进一步肃清“左”思潮的影响，是当前大多数从事音乐史工作者的共同心愿。③

综上所述，谨记“重写音乐史”的反“左”实质非常重要，“重写音乐史”的根本目的及其意义正是集中体现在这一史学思想之上，忽略这一点就

---

① 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》1998年第3期，第17页。

② 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第69页。

③ 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001年第2期，第80页。

会在一定程度上低估了“重写”话题的时代意义与思想价值。

当然，摆脱“左”的思想影响和政治史制约的史学思维，同时也要避免陷入远离或脱离政治背景的纯音乐史叙事模式。近年来也有学者认为，应该按照中国近现代音乐发展的自身规律对音乐历史加以断代叙事，似乎这样就可以摆脱历史评价的政治影响与束缚。问题在于，中国近现代音乐的发展从来就不是一部纯然自律的音乐史，每一个历史阶段的音乐文化无不深受社会政治的他律制约。因此，不能将史学研究中对“左”的政治思想的反拨与历史解读中忽视政治因素的做法相提并论。

三、“重写音乐史”之泛化内涵

“重写音乐史”的讨论没有停留在对“左”的史学观念的批评与反拨，而是不断延伸到音乐史研究的诸多层面。“重写”内涵的泛化导致“重写”之外延与边界不断扩大，这种辐射性的争鸣效应从不同角度进一步深化了对中国近现代音乐史学的理解。关于“重写”之内涵的泛化，值得重视的观点大概有以下几种。

（一）历史观的反思与检视

对音乐史观的反思和检视，是与“重写音乐史”讨论中对“左”的思想观念的批判联系在一起的。正是由于“左”的思想的干预，中国近现代音乐史研究中长期存在着一些偏狭的音乐史观，仿佛音乐历史的本体就是“人民音乐史”或“革命音乐史”。虽然几乎每一个音乐史家在谈到历史观问题时，都会声称坚持马克思主义的唯物史观，但当历史观也具有浓厚的政治色彩的时候，它就极有可能成为学术研究的政治标签，而是否真正能够理解唯物史观的精髓并在音乐史研究中加以正确地运用，未必经得起严格的推敲。居其宏先生在一篇长文中指出，20 世纪 50 年代以来的中国近现代音乐史研究，“对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙

的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成分划线”。因此，他提出必须对中国近现代音乐史研究进行“史观检视”，即以唯物史观为出发点及其归宿，恢复音乐史学研究中实事求是的科学精神，“史观检视”是“重写音乐史”之关键：

> 若不从“史观检视”这一根本点着眼，只把“重写”话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，“重写”话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。①

笔者以为，音乐史研究中对唯物史观的正确理解与运用，至今仍是一个值得检视的问题。如果说以往由于受“左”的思想的影响，从政治斗争和阶级分析的角度对唯物史观作了狭隘、庸俗的理解和运用，时下则依然可见将音乐实践与时代背景简单叠加、带有鲜明机械唯物主义特点的研究模式。“左”的幽灵不见了，但音乐作品的互文性与历史性以及作曲家丰富的心灵世界与精神创造，往往得不到恰如其分的阐释。唯物史观并非简单地声明与唯心史观划清界限，如何正确地驾驭唯物史观从而对复杂精神创造的音乐文化加以历史研究，需要作出深入的思考与实践，而不是贴个标签或自我标榜就可大功告成。

（二）音乐史学方法论的拓展

值得一提的是，“重写音乐史”讨论中有几篇文章不约而同涉及“新史学”视角在中国近现代音乐史研究中的运用问题。

常晓静在《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》

---

① 居其宏：《史观检视、范畴扩展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期，第13页。

一文中认为，应借鉴社会史写作中对传统政治史写作的颠覆性笔法，重新审视以往深受政治道统色彩过于浓重的中国近现代音乐史研究，“因为重写音乐史不只是一个史料学问题，更是一个认识论和学术范式问题”。作者认为：

> 对音乐史的“重写”不仅意味着对既往音乐“道统”的简单的价值论质疑或否定，也不仅意味着对音乐正史进行史料的补足，而应该本着社会史的结构与系统性原则，通过新因果关系的发现和实在的历史叙事，渐次恢复近代以来新音乐人（及其作品）、新音乐思潮、新音乐运动、新音乐生活本然的“复调”色彩，从而真正颠覆以往音乐叙事的“单旋律”色彩和“主流”单线演进的道统的时间性向度。①

这是“重写音乐史”讨论中为数不多从“新史学”角度反思音乐史学方法论的文章，值得重视，但由于发表在非音乐类刊物上，似乎并没有引起学界的关注。

“新史学”是西方20世纪10年代兴起、30年代后蔚然成潮的一个历史研究的学派，其代表人物是美国历史学家鲁滨逊和法国年鉴学派的一些学者。新史学理论打破了政治史、精英史等旧的研究模式，主张历史研究应与广阔的社会科学研究相联系，强调扩大历史研究的范围，在史料收集与研究的基础上重视历史的阐释。除上文外，李方元与胡小东也提出“重写音乐史”的新史学视角问题。李方元认为，应重视“新史学”关注社会生活的研究特点，“从社会史角度观照，将社会中不同层位的社会现象纳入学科研究中来，成为研究的对象，以审视音乐在不同区域与空间中的发展与变迁”②。长期以来，中国近现代音乐史研究主要集中在音乐家、音乐作品、音乐史料

---

① 常晓静：《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）2006年第1期，第130页。

② 李方元：《关于“重写音乐史”的几点思考——历史与教育双重视角的思考》，《天津音乐学院学报》2010年第4期，第9页。

考证等主要方面，研究视野与方法均有待于进一步的拓展，“新史学”中的社会史视角对于中国近现代音乐史研究无疑具有积极的启发意义。胡小东在《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》① 一文中虽然也郑重地提出了对“新史学”方法的借鉴，但文章关于“新史学”理论的叙述语焉不详，带有网络文章下载拼凑的痕迹，且文中有关“重写音乐史”的内容已被证实基本抄自一篇关于“重写音乐史”争鸣活动的评述文章②，存在明显的学术不端行为。鉴于此，该文观点此处不再赘述。

“新史学”观念的借重者，其根本出发点同样是强调对政治史研究和“左”的思想影响的疏离，这与“重写音乐史”最初的出发点是相呼应的。但总的来说，“重写音乐史”争鸣中缺少结合中国近现代音乐史深入探讨音乐史学本体论问题的文章。因此，就中国近现代音乐史研究而言，与其他史学领域之间的对话显得尤为必要。比如，20 世纪 80 年代以来西方兴起的“新历史主义”的诸多史学观念，对习惯于宏大叙事和追求客观真理的中国近现代音乐史研究而言，或许能够带来一些新的启发和思考。

（三）加强音乐史料建设

史料之于历史研究永远是第一要素，“重写音乐史”讨论中不少学者都提出了史料建设问题。着重论述这一问题的是陈聆群先生。他在几篇文章中反复表达了中国近现代音乐史研究新史料之不足的问题，明确指出中国近现代音乐史料建设应从“文、谱、音、像、图、物”六个方面着手，唯如此，“方能构成中国近现代音乐史的完备的史料体系”③。这个史料体系无疑是一个系统工程，值得学界同仁自觉努力，集体攻关。尽管 1958 年以来有关中国近现代音乐史的资料建设已颇具规模，但经过“主义”过滤的史料是否具

---

① 胡小东：《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》，《人民音乐》2009 年第 3 期。

② 参见乔邦利《“重写音乐史”讨论中应遵守学术规范》，《人民音乐》2009 年第 7 期。

③ 陈聆群：《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》，《黄钟》2002 年第 3 期，第 8 页。

有真正的史学价值？如何挖掘和利用那些被“主流历史”所遮蔽的史料，从而重建某些被历史遗忘了的历史？就此而言，重视中国近现代音乐史料的重建与辨析，对于“重写音乐史”的实践具有至关重要的现实意义。

此外，汪毓和先生在谈及史料建设时的一段话极具现实批判性，反映了社会浮躁之风对音乐生活和音乐学研究领域的侵蚀：

> 实际音乐生活中，为了各种各样的场面宏大的拼盘式歌舞活动，有关各方面所花的钱已达到了惊人浪费、甚至令人厌烦的地步，但为了改进研究、教学工作编制出版真正能代表新中国音乐建设的主要成绩的乐谱和音响的出版物，反倒总得不到有关方面的重视。这种对我国现代自己代表性作曲家及其音乐作品的不珍惜已经到了不可容忍的地步了。这些实际问题得不到应有的解决，中国近现代音乐史的上述教学改革就将成为一句空话，要使日益扩大的中国音乐在世界上的影响，也将成为一句空话。①

史料意识的淡薄与音乐文化建设的功利主义，其消极影响不仅仅在于音乐史的教学与研究，而是的确关乎音乐文化的历史传承与发展。上述批评应当引起中国音乐界特别是音乐文化职能部门的重视与警醒。

（四）重视音乐史的教育学功能

作为音乐史学文本的音乐史教科书和作为音乐史知识传授的音乐史课程，其价值与意义的凸显就在于音乐文化的历史传承和音乐历史知识的教育学功能。从这一维度思考音乐史的书写问题，可能具有更为广泛的实际意义。李方元特别从音乐史教育的意义与价值这一角度，对“重写音乐史”提出了教育学视角的要求。他认为，音乐史教育相关两个方面的重大问题：一

---

① 汪毓和：《站在历史的坐标点上——谈“重写音乐史”中音乐史教学和研究的几个问题》，《音乐周报》2003年3月14日第6版。

是中国音乐史的学习价值，即通过这一音乐史知识的学习，构筑学生的音乐历史意识，发展学生体察事物变化、辨识现象与本质的能力；二是中国音乐史的教育价值，提升音乐史课程全面的教育功能，挖掘音乐史课程中潜在的人文价值，为学生人格建构提供有益的支持。鉴于此，他提出从教育视角“重写”音乐史应注意三个方面的问题：一、全面分析与研究当前主流的中国音乐史书写，吸纳优点，弥补不足；二、既然是当下“重写”，应体现出其当今最高学术水平，突出其学术性、时代性、代表性；三、挖掘中国音乐史教材的人文内涵，充分展现其基础性、人文性和教育价值。①

上述“重写”思路突出了音乐史书在音乐史知识传承和学生人文修养中的角色担当作用，从教育层面强调了“重写音乐史”的实践性与社会意义。呼应“重写音乐史”争鸣中关于音乐史教科书的编纂问题，上述观点值得肯定。

与此相关的是，在“重写音乐史”讨论中也有人认为，由于音乐史教材与史学专著性质不同，因此在历史人物的取舍和评价方面就可以有所忽略甚至“只字不提”，仿佛“重写音乐史”的根本问题就是如何重写音乐史教材。笔者以为，决不能将“重写音乐史”仅仅局限在历史教科书的编写这一范畴，更不能简单地以“教材体例”为由来解释音乐史学研究中存在的各种问题。历史研究的基本方法以及研究者所应具有的史家品格，在任何形式的史学研究中须臾不可丢弃。笔者赞同居其宏先生的观点：

> 就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性。②

---

① 李方元：《关于“重写音乐史”的几点思考——历史与教育双重视角的思考》，《天津音乐学院学报》2010年第4期，第10页。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期，第7页。

（五）新旧音乐传统的相互关系

如上所述，“重写音乐史”不仅仅是个纯粹的音乐史研究问题，也牵涉音乐史教学问题。针对音乐学领域存在的“否定中国新音乐传统”和“忽略古老音乐传统”的两种极端倾向，冯文慈先生提出了中国近现代音乐史教学中“两个传统并存与古今衔接问题”：

> 如果是从“重写”中国近现代音乐史的角度来考虑，我以为针对当前高等音乐、艺术院校和高师音乐、艺术系科本科的正规教学来说，首先需要考虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。①

具体的学术对策是，正视传统音乐文化和新音乐文化在中国近现代音乐历史中“并存并重”的事实，努力做到“符合客观史实的平衡”，使近现代音乐史和古代音乐史“恰当地衔接”，同时注意到传统音乐和新音乐两个传统“互相靠近”、“互相渗透”的客观史实并对此作出应有的分析与阐述。冯先生提出的问题及其设想，对于中国近现代音乐史的研究与教学均具有积极的指导意义。问题在于，如何在研究与教学中理想地接近这一目标，显然是一个较为复杂的系统工程，对中国近现代音乐史研究与教学人员的知识结构提出了高标准的要求。

陈聆群先生对冯文慈先生的观点表示欣赏，认为循此思路探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型，有可能成为“重写音乐

① 冯文慈：《中国近现代音乐史教学——两个传统并存与古今衔接问题》，《天津音乐学院学报》2002年第1期，第10页。

史”的“一个突破口”。[1] 居其宏先生则对这一思路表示质疑，认为这一“突破口”的择定带来的是“学科扩张”的构想，其“视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿”，因而“不大具有现实性和可操作性”。[2]

笔者以为，解决上述矛盾问题的关键在于如何把握两个传统的“平衡”分寸。古老音乐传统的当代遗存内容宏富，中国传统音乐、民族民间音乐、民族音乐学等领域乃至更为细分的戏曲史、曲艺史等门类史，已经在传统音乐研究与传承方面做出了值得重视的成绩，中国近现代音乐史学则可采取相应的简化处理，着重于新旧传统嬗变、交融与更迭的规律性和原理性论述，避免出现居其宏先生所谓“体态过分臃肿”的学科面貌。

四、“重写音乐史”争鸣之不足

“重写音乐史”争鸣虽内容丰富，涉及中国近现代音乐史研究与教学的诸多方面，但其中也存在一些未能深入甚或有所忽略的学术盲点，特别是在音乐史学观和音乐史料学两方面的探讨存在明显不足。

（一）音乐史学观问题

音乐史学观是关于音乐史学学科的本质认识，反映了音乐史学家对音乐史观和音乐史学的理解与阐释，属宏观史学范畴。

大约在“重写音乐史”口号提出的同一时期，戴嘉枋先生曾撰文提出中国音乐史学观念的多元化问题。文章指出，由于政治化史学思想的影响，中国音乐史学难以对中国音乐历史发展的规律作出科学的总结，甚至一度沦为“影射史学”；当代中国音乐史学应该扬弃以往单一的音乐史学观，在多元音乐史学观念的基础上对无比丰富的音乐历史现象作出全方位、多层次的史学

① 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第4期，第62页。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期，第13页。

研究。[①] 不过，就此后的中国近现代音乐史研究来看，多元化音乐史学观念并没有得到有效的探索与实践。10 年前，笔者曾撰文参与“重写音乐史”的讨论，当时的粗浅认识是历史研究应多一点美学品味，因为任何一部音乐史均可视为是人类音乐立美、审美发展的历史（当然，这并不意味着审美功能吞并一切），而历史研究中的审美观照却不存在必须重写的问题。此外，笔者也认为，中国近现代音乐史学应重视史学观的探讨，“重写音乐史”争鸣中缺乏这方面的深入思考。[②] 直到今天，笔者依然认为，音乐史学观以及相关音乐史学理论是理应值得重视但却没有获得足够重视的史学命题。很显然，我们今天谁也不会再大书特书地认为中国近现代音乐史学“是一门战斗的科学”，是为阶级斗争和无产阶级政治路线服务的学科。但今天的中国近现代音乐史学似乎依然面临着“致用”和“求真”两条道路的选择，缺乏深刻的批判性。更多的问题也摆上了史学研究的案头，比如，历史研究能够真实地还原历史的本来面貌吗？如何处理历史认识的主体性、主观性与历史客观性之间的矛盾关系？哪些内容构成了中国近现代音乐历史的本体？音乐历史的本质停留在史学家的静观中还是延伸在当下的阐释中？音乐史学的社会价值究竟如何体现？如果诸如此类的史学本体论问题依然引不起学界的兴趣的话，中国近现代音乐史研究就总是大抵呈现出一副讲述音乐历史故事的面孔。作为艺术史研究的音乐史学显然不应只停留在这个层面。

美国布里斯托大学博士生贾抒冰在一篇综论 20 世纪 80 年代以来英美“新音乐学”发展概况的文章中，以“新音乐学”理论审视“重写音乐史”论争，指出中国近现代音乐史研究中存在社会学与文化学视角的双重缺失。他认为，“重写音乐史”争鸣很少将讨论的目光投向史学以外的社会、文化研究领域，发掘和整理历史资料依然是国内中国近代音乐史研究的重心，仅

---

① 戴嘉枋：《继承、扬弃与发展——论音乐史学多元化观念的萌生及其合理内核》，《中国音乐学》1988 年第 1 期，第 44～50 页。

② 冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004 年第 1 期。

仅停留在改造“历史主义”的研究模式，并不能达到改造更新整个学科的目的。为此，作者提出：

> 英美“新音乐学”发展的丰硕成果告诉我们，历史和文化研究的双重视角，有利于研究音乐这样既承载历史又与现实生活和人类文化息息相关的艺术门类。……如果可以把中国音乐放到“世界音乐”的研究范畴中讨论“重写中国近代音乐史”的课题，或者将中国音乐史的研究纳入整个音乐学的研究体系中进行“批判性思考”，那么新的思路、新的研究方向的出现将指日可待。①

“他者”的身份带来的不仅仅是研究视角的转换问题，同时也涉及音乐史学观和音乐史学方法论的更新问题。贾抒冰还援引安德鲁·琼斯（Andrew Jones）从殖民主义、现代性、文化融合等视角撰写的《黄色音乐——中国爵士乐时代中的媒体文化与殖民主义的现代性》一书，强调“不管是从事中国音乐史还是西方音乐史研究，学科之间的共通、音乐学整体性、综合性意义的把握已经成为各项研究求新求变的关键”②。笔者认同这样的观点。就此而论，“重写”中国近现代音乐史需要在史学元理论上作出有效的探索与实践。

（二）音乐史料学问题

音乐史料学是对音乐史料的源流、真伪、价值及其运用加以研究的学问，属微观史学范畴。

尽管我们很难认同傅斯年“史学即是史料学”的治史观点，但史料研究

---

① 贾抒冰：《20世纪80年代以来英美“新音乐学”发展综论》，《中央音乐学院学报》2010年第2期，第120页。

② 贾抒冰：《20世纪80年代以来英美“新音乐学”发展综论》，《中央音乐学院学报》2010年第2期，第121页。

作为历史研究的基础则是毫无疑问的。回顾这场旷日持久的“重写音乐史”讨论可以发现，虽然不少文章在不同程度上都提及史料建设的重要意义，但专门从音乐史料学或微观史学角度阐发中国近现代音乐史研究的文章却是几近阙如。近读孙继南先生一篇考证性音乐史学新作，文章中的一段话令人颇有同感，此处不妨引述如下：

> 记得10多年前，“重写音乐史”曾经一度成为音乐史学界的热门话题，参与讨论学者之众，刊物发表文章之多，批评与讨论交锋之激烈，为多年来所少见，反映了学者群体对现代音乐史学的关注和重视。笔者也同时注意到，这次讨论的重点主要在于中国近现代音乐史著作的格局，音乐家的入典、评价等问题，而从史学观、方法论、史料学等理论层面切入，探讨现代音乐史学研究需要根本解决的另一些问题则见之较少，尤其“史料学”方面的论见，少之又少，不无遗憾。
>
> 经过长期音乐资料的搜集、整理和应用，笔者愈益深刻地认识到：“史料”不等同于“资料”。亦即“资料”在未经考证前，一般不能作为严格意义的“史料”，它需要一个先“疑”、后“考”、再“信”的过程。考证之初，多出于怀疑；考证翔实，方具可证性，用之于史学研究，才会有“信史”产生。①

孙先生是中国近现代音乐史研究的大家，特别是他在史料建设上的贡献以及史学研究中史料运用的严谨态度，学界有目共睹。上述关于音乐史料学的经验之谈，值得每一位音乐史学从业者学习和谨记。

回顾“重写音乐史”讨论，或许我们还可以总结出其更多的学术旨趣与不足之处，但就当下这一学科的发展而言，踏踏实实地着手中国近现代音乐

---

① 孙继南：《音乐史料研究之疑、考、信——以弘一法师〈厦门市运动大会会歌〉版本考为例》，《中国音乐学》2013年第3期，第10、6页。

史研究，从实践的层面不断刷新和丰富这一学科，应是争鸣之后需要进一步努力的方向。

五、“重写音乐史”之史学效应

乔邦利博士在评价“重写音乐史”的史学意义时认为：

> 这次论争对我国近现代音乐史研究中长期占主导地位的极“左”音乐思潮及庸俗社会学历史观进行了深刻的反省，使音乐史学界对中国近现代音乐史的史学观念有了更进一步的、清醒的认识。……让我们在面对原有的研究成果时，多了一种更加审慎的眼光和更加理性的态度。①

这种评价是中肯的，也符合“重写音乐史”思潮兴起后中国近现代音乐史研究的学科面貌。意义的生成源于其实践效应，一种思潮有无产生实际的社会效应，是检验其意义或作用的最直接的方式。“重写音乐史”论争的史学效应是与近年来新的史学成果的出现联系在一起的。10余年来，去除“左”的政治思想的影响已基本成为中国近现代音乐史学界的共识；一些被遮蔽的音乐历史碎片正逐渐清晰地聚合为音乐史学的独特景观；反思意识、批判意识、学科意识得到前所未有的重视和体现。以上述史学条件为基础，中国近现代音乐史学学科建设从史料发掘、专题史研究、区域史研究、断代史研究、西方学者中国近现代音乐史学成果研究、教材编写等各方面都获得了较大的进展，一些富有创新点的中国近现代音乐史研究方向的硕士、博士学位论文选题，也进一步拓展和丰富了这一学科的研究视野。

仅以学术著作的出版为例。伴随“重写音乐史”的论争，一批有代表性的中国近现代音乐史学著作相继出版，如《中国近现代音乐史》（第一、二、

---

① 乔邦利：《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》，《音乐与表演》2007年第1期，第65页。

三次修订版，汪毓和）、《新中国音乐史》（居其宏）、《中国音乐简史》（近代史部分由陈聆群执笔）、《黎锦晖与黎派音乐》（孙继南）、《中国近代音乐思潮研究》（冯长春）、《共和国音乐史》（居其宏）、《走向毁灭——样板戏主将于会泳沉浮录》（戴嘉枋）、《中国近代音乐史简述》（刘再生）、《近代中国音乐思想史论》（余锋）、《中国新音乐史论（增订版）》（刘靖之）、《先觉者的足迹——李叔同及其支系弟子音乐教育思想与实践研究》（杨和平）、《中国新音乐》（明言）、《中国近现代音乐史》（1840—2000）（汪毓和）、《情深至吻——上海中华口琴会及其推广的音乐》（李岩），等等。这些著作以不同研究方法与笔法，从不同侧面、不同视角拓展和丰富了中国近现代音乐史研究的学术面貌，其中一个共同的特点是——对以往"左"的思想作出了不同程度的疏离、反思或批判！虽然不能说近年来的中国近现代音乐史学成果均是"重写音乐史"思潮引领下的产物，但不可否认，"去'左'化"已经成为中国近现代音乐史研究的一个鲜明特征。

"重写音乐史"论争的史学效应也深刻地反映在对老一辈音乐史学家史学观念的影响。2012 年 9 月，在沈阳音乐学院参加第十二届中国音乐史学研讨会期间，笔者与胡天虹教授有过几次闲聊，其间谈到"重写音乐史"话题时，作为汪毓和先生的博士生，天虹教授回想起几年前汪先生在与学生讨论"重写音乐史"问题时，竟至为此失声哭泣！笔者震惊之余不禁颇为感慨。作为中国近现代音乐史学奠基、转捩、发展的亲历者，面对"重写音乐史"争鸣中的尖锐批评与质疑，他的史学观念究竟走过了怎样的心路历程？沈阳年会期间，汪先生由于健康原因已住院多日，不想几个月后竟与世长辞。记得李岩先生告诉我这一消息时，我脑海中还一再回想起汪先生喜欢抽烟但身体比较硬朗的样子……文章絮说这些事情，一则借此表达笔者对汪先生的纪念；二则想说的是，尽管《中国近现代音乐史》一书依然存在某些或可商榷之处，但从这本教科书连续三次的修订，甚至汪先生在生命的晚期已

着手第四次修订[①]，不难看出一位老音乐史学家在“重写音乐史”思潮中勇于修正自我、不断更新观念、追求新的史学境界的学术前行之路。

有学者认为，“重写音乐史”论争改变了以往有关中国近现代音乐史学科的诸多认识，特别是对于这一学科的从业者而言——

> 这种认识必然伴随着一次学术的自我蜕变过程，这个过程包含着对原来史学认知系统的更新，对某些长期占据自己心灵的固有史学观念的颠覆。对多数学者来说，这个蜕变过程几近是一次脱胎换骨的经历。[②]

或许每一位中国近现代音乐史的学习者与研究者，都会在这场讨论中或多或少留下自己的思考和感悟。“重写音乐史”对中国近现代音乐史学科带来的建设性意义，不言而喻。

六、“重写”之实践任重而道远

如上所述，不管是中国近现代音乐史学科草创亲历者的老一辈音乐史学家，还是读着为数不多几本中国近现代音乐史学著作成长起来的中青年音乐史学家，不少人头脑中都曾留下过“左”的烙印或是受其影响的一些记忆，而抹平这些烙印或摒弃某些根深蒂固的影响，实在是一种思想和音乐史学观念上的突围。对于“先天不足、后天失调”[③]的中国近现代音乐史学而言，“重写音乐史”思潮的涌动即是这一学科艰难的集体突围！说其艰难并不为过。从“拨乱反正”、“思想解放运动”到改革开放后的几十年间，中国近现代音乐史研究的点滴发展一直是与试图逐渐摆脱“左”的影响的理论与实践

---

① 参见牛抒真《汪毓和与他的〈中国近现代音乐史〉》，《中国艺术报》2013年1月7日第5版。

② 乔邦利：《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》，《音乐与表演》2007年第1期，第65页。

③ 陈聆群：《反思求索 再事开拓——对中国近现代音乐史研究的回顾与展望》，《中国音乐学》1985年创刊号，第11页。

紧密联系在一起的。无须赘述，审视中国近现代音乐史学史就不难发现这一点。时至今日，我们不能说这种思想上的突围已经完成。

作为中国近现代音乐史学科发展的见证者，陈聆群先生曾深刻地指出“左”的思潮的消极影响：

> “左”的印记决不仅仅留痕于史稿①（那还是比较容易褪除改写的），它往往会致人以“内伤”，在学风与品格上留下致命的隐患。②

这种反思不是没有根据的。20世纪90年代，仍有人试图将“重写音乐史”重新引入到政治斗争的轨道，认为“重写音乐史”实质上是“篡改音乐史”，“反映了两种历史观、政治观和艺术观的尖锐对立”③，这种史学观念的遗存大概就是陈聆群先生所说的“致命的隐患”。

此外，笔者还是要再次提及学界最具影响的《中国近现代音乐史》一书，因为在该书的第三次修订版中，一些历史评价依然值得探讨。比如，第六章“国统区的音乐生活和音乐建设”一节中有这样一段文字：

> 此外，他们当时还花了不少气力，表面上仍然打着“抗战”的旗号大搞什么“精神总动员”，隆重举办什么“千人大合唱”、“万人大合唱”，甚至企图利用保甲制度来推广有利于反动统治的歌曲，等等。④

此处的“他们”，指的是国民党当局。笔者曾作过查阅，发现见于报道

---

① “史稿”，指1958—1959年北京和上海分别编纂的中国近现代音乐史与史料集。——引者注。

② 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第4期，第61页。

③ 转引自梁茂春《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期，第3页。

④ 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第三次修订版），人民音乐出版社2009年版，第250页。

的“千人大合唱”有以下两次：一次是1938年4月9日，由武汉十余歌咏团队在武汉中山公园的市体育场举行的“千人大合唱”，郭沫若与田汉主持，冼星海与张曙指挥①；另一次是1941年3月12日，由重庆二十余歌咏团队在重庆夫子池“新运模范区”广场举行的“千人大合唱”，由吴伯超、郑志声、金律声、李抱忱担任指挥，蒋介石亲临现场“训话”。②“万人大合唱”则有一项报道，记载了教育部音乐教育委员会为推行“音乐月”，与白沙音乐教育推进会于1942年3月29日在重庆白沙镇联合举办“白沙万人合唱”，吴伯超任总指挥，包括国立女子师范学院等大、中学合唱队员6000余人参加合唱，连同参与的听众则达7万人众。据说当时参加者“归途蜿蜒江边，长达数里，蔚为壮观”。③

上述见于记载的“千人大合唱”和“万人大合唱”，都是以演唱抗战歌曲为主的抗日救亡歌咏活动，《中国近现代音乐史》一书中所批判的这些“大合唱”没有明确指出就是李抱忱、郑志声、吴伯超等人指挥的抗日歌咏活动，语焉不详。但史识告诉我们，书中所批判的千人、万人的“大合唱”应该就是上述活动。即便这些大合唱活动与国民党当局的“国民精神总动员”④运动不无关系——甚至国民党要员也亲临其中，但如果以《中国近现代音乐史》一书中的笔法来评价这些抗日歌咏活动，显然有失公允。更重要的是，这种历史评价可能会一再误导不求甚解的年轻学子，笔者就曾在研究生考试的答题中看到过上述内容的“背书”文字。这种历史叙事的笔法，遮

---

① 全民社特写《抗日宣传周歌咏日救亡歌声响彻汉口》，转引自李滨荪、胡婉玲、李方元编辑《抗日战争时期音乐资料汇集·重庆〈新华日报〉专辑》，西南师范大学出版社1985年版，第161～162页。

② 木山：《千人合唱大会》，《乐风》1941年第1卷第4期，第25页。

③ 孙楚：《白沙万人合唱记盛》，《青年音乐》1942年第1卷第4期，第36～37页。这场史无前例的“万人大合唱”，被几年前大赞“红歌运动”的重庆媒体描绘成“有共产党员和进步人士指导并参与组织”的重庆最早的“红歌会”。见《重庆晚报》2010年7月26日第6版。

④ 1939年3月12日，国民政府在重庆颁布《国民精神总动员纲领》，强调国家至上、民族至上，坚定救国道德、建国信念，号召举国精神总动员，抗战到底。4月25日，中国共产党发表《为开展国民精神总动员告全党同胞书》，公开表示拥护国民政府之“国民精神总动员”纲领。

蔽了“大合唱”中的抗战内容，读者也就因此无从知晓这些内容，而把疑问集中在当局是如何利用“保甲制度”推广有利于反动统治的歌曲。当然，这种疑问在历史教科书中没有得到解答。

与对国统区“万人大合唱”的批判形成鲜明对比的是，关于解放区几乎全民参与的“新秧歌运动”，《中国近现代音乐史》一书给予了高度的历史评价：

> **根据边区“第一届文教会议”的统计，当时平均一千五百人就有一个秧歌队，观众达八百万。陕甘宁边区的“新秧歌”运动就这样热火朝天地开展起来了。……这样一种群众性的艺术创造的壮举，在我国近代音乐史上是空前的……**①

稍作比较即可看出，作者对发生在同一时期（抗战时期）但地区不同（国统区的城市与解放区的边区）、音乐形式不同（合唱与新秧歌）、音乐实施主体不同（国民党统治下的音乐家与共产党领导下的音乐家）、音乐参与者不同（国统区民众和解放区群众）的音乐现象作出了截然不同的价值评判。“重写音乐史”讨论中，有学者明确提出“在客观撰写历史时，切不可单纯地以出身、阶级、党派作惟一尺度，评估其音乐史学价值的大小，也不能由此作为是否写他们的取舍标准”②。但从《中国近现代音乐史》一书中的第三次修订版中，却依然可以看到1958年的史学景观。个中缘由，“重写音乐史”的讨论中已反复陈说，此处不再赘述。至于汪先生晚年曾着手进行的第四次修订是否拟将“重写”上述内容，笔者不得而知，但在他的改版新作《中国近现代音乐史》（1840—2000）一书中，有关“万人大合唱”的上述引文依然一字不差地原文照录了。③

---

① 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第三次修订版），人民音乐出版社2009年版，第314页。

② 王军：《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》2003年第1期，第18页。

③ 见该书第148页，上海音乐学院出版社2012年版。

还需指出的一点是，随着音乐历史的不断延伸和中国近现代音乐史学的发展，不少学者已经把1949年作为近、现代音乐史的断代分界点，这在许多中国近现代音乐史的论著中已不难发现。因此，中国近现代音乐史的研究对象涵盖了20世纪中国音乐文化的发展。也正因此，当我们直面同样命运多舛、在一次次政治运动中曲折发展的现代中国音乐史，当一些学术媒介依然将20世纪下半叶某些特定历史阶段的音乐研究视为“敏感话题”、“雷区”甚至加以政治审查，当“80后”、“90后”的学子们大都对现代中国音乐史表现出极大的陌生感之时，我们就不得不发出这样的感慨：近观历史的时间距离为何变得如此遥远？有多少音乐历史的影像依然是“雾里看花”？

重写中国近现代音乐史任重而道远！

结语：走向学术自觉

戴鹏海先生强调，“重写音乐史”必须遵循“史料的真实性”和“结论的科学性”两条最基本的史学原则；陈聆群先生认为，“重写音乐史”应“从改造整个学科出发”，“采用建设性思维”①；戴嘉枋先生呼吁，中国近现代音乐史研究的多元化需要一种宽容的史学态度②；梁茂春先生则充满诗情地号召“将‘重写音乐史’的口号写在我们中国音乐史学会的旗帜上。因为中国音乐史研究的生命，就在于不断的‘重写’之中”③。这些“建设性思维”无疑是中国近现代音乐史学科能够继续发展的宝贵经验。正是由于倾听不同的声音和批判意识的增强，中国近现代音乐史研究才得以在新时期以来获得了长足的发展。如果我们不满足于这一学科业已取得的成绩，那么，在这场音乐史学观念的“艰难的突围”中，走出围城而不陷于新的围城，应该是中国近现代音乐史学走向学术自觉的必由之路。

---

① 陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》2003年第1期，第113页。

② 戴嘉枋：《用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《音乐与表演》2003年第1期，第46页。

③ 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期，第4页。

走向学术自觉，意味着每一位音乐史学工作者应该树立清醒的学科意识，尊重学科的主体性与独立性；

走向学术自觉，也意味着每一位音乐史学工作者应当正视历史，尊重历史，永远树立“信史”的治史观念；

走向学术自觉，还意味着音乐史学的研究方法和视角应更加多元与宽广，同时谨记让音乐文化回归音乐史学本体；

走向学术自觉，更意味着为学术而学术之精神的养成，任何非学术目的的点缀与粉饰，都将使音乐史学研究失去学术的品格。

2013年6月于广州

（本文原载《音乐与表演》2013年第4期）

目录

戴鹏海

两点质疑

——致成于乐先生

从1988年第2期《音乐研究》上，看到成于乐先生写的《读〈音乐大师江文也〉书后》（以下简称《书后》），觉得有话要说。

对于江文也的生平和创作，我知之甚少，先生评的那本书，我也没有见过。该书对江文也的评价是否“全面、公允”，自不敢妄议。但是对先生《书后》一文的某些说法，却实在不敢苟同。无法直接写信求敏，只好写这封公开信，就正于先生。

一、关于江文也的遭遇

先生说江文也由于“担任过日伪政权控制下的北师大音乐系的工作，同时由于他还写过《大东亚进行曲》之类歌曲，因而被当时的国民党政府以汉奸罪逮捕”，1957年，“不幸被台湾民主同盟错划为‘右派’，从而丧失了教书的权利。十年动乱中，又被翻出1945年被戴上汉奸帽子的老账，受到不少的冲击”。粗粗一看，先生对江文也的遭遇似乎还颇为同情，但是细细一想，就不对了。因为“右派”既不是台盟“错划”的，“老账”也不是10年动乱中才

“翻”出来的。先生不仅掩盖了事实真相，还诿过于人，于是，尽管做出“同情”的表示，也显得言不由衷了。

先说划“右派”吧。什么叫“右派”？谁能把人打成“右派”？这些都是不言而喻的。唯独先生爆出这么一条前所未闻的独家消息，说什么江文也是“被台湾民主同盟错划为‘右派’，从而丧失了教书的权利”，岂不是80年代的新“天方夜谭”！把明明是执政党才能决定的事，轻描淡写地推到一个只有参政议政的民主党派身上，焉能令人信服？如果因为江文也是台盟成员，于是就把他被打成“右派”的账记在台盟名下，以此类推，凡是民主党派的成员被打成“右派”的账，就该记在他们各自组织的名下了？再以此类推，要是被打成“右派”的是无党无派，这笔账又该记到谁的名下呢？在党中央早已公开承认“反右”犯了“扩大化”的错误，中央音乐学院的党组织也早对江文也的“右派”问题进行改正的10年后的今天，先生却还在说这件事是台盟干的，究竟为了什么？

说到翻“老账”，其实“反右”时就不仅给江文也戴上了“曾经写过《大东亚进行曲》，并以《大晟乐章》献给蒋介石的老牌右派”[①] 的帽子（顺便说句题外话，江文也的《孔庙大晟乐章》是1939—1940年间在沦陷区的北平写的，其时蒋介石远在大后方的重庆，说这部作品是献给蒋介石的，未免有点牵强），而且还发了《老牌汉奸、右派分子江文也的嘴脸》的“示众”文章。[②] 可见早在“文革”前10年，就不仅已经在翻江文也的“老账”，而且还是“老账新账一起算”的。

先生是过来人，不可能对这些情况健忘到如此地步。既然如此，就大可不必把以前的事推给国民党，以后的事推给“四人帮”，唯独对“反右”时翻“老账”的事避而不提。这样就难免有“为贤者讳”之嫌了。先生有没有想过：当年对国民党政府定江文也“汉奸罪”所持的认同态度是白纸黑字、记录在案的，焉能回避得了！

---

① 载《人民音乐》1957年第11期。

② 载《人民音乐》1958年第1期。

平心而论，江文也虽有过丧失民族气节的行为，因而给他的人生历史上留下了污点，然而从整体来看，作为一个作曲家，他的一生是功大于过的。据韩国镄所编《江文也作品表》①：他的创作计有交响音乐 15 部（包括 4 部交响曲），钢琴协奏曲、歌剧、弥撒曲各 1 部，舞剧 5 部，室内乐 8 部，钢琴曲集 14 部（其中《北京万华集》就包括 50 首曲子），歌曲集 10 部，圣咏曲集 3 部，合唱曲 12 部，民歌编曲 100 余首，以及钢琴教材、电影配乐等，已编号的作品就有 64 种，创作数量之多、体裁范围之广，在中国现代音乐史上是罕见的。《大东亚进行曲》之类的糟粕，在他的作品中所占比例极小，而且 1941 年以后，他就有所醒悟，洗手不干了。全国解放前夕，他并没有随国民党一道去台湾地区（他本来就是台湾人），而是留在北京，并且用《更生曲》迎来了新中国的成立和他自己的新生。应该说，他的政治态度是在不断朝正确的方向转变的。

然而，紧接着"反右斗争"以后的 1958 年，上海、北京分别编写的所谓以革命音乐运动和群众歌曲创作为主线的《中国现代音乐史》（我也参加了这项工作）以及 1963 年公开出版的汪毓和所著《中国现代音乐史纲》，对江文也这样一位有成就的重要作曲家，居然连名字都没有提。这难道不是刚戴到他头上那顶"老牌汉奸右派分子"的双料货帽子起了"立竿见影"的作用吗？

更为严重的后果和更加深远的影响，因而也更值得引起重视的是，"反右"时翻江文也的"老账"一事在音乐界投下的阴影，到了 80 年代都没有消散。例证之一是 1981 年上海文艺出版社编的《音乐欣赏手册》（我参加了这项工作），在"音乐家介绍"一栏中，本来打算将江文也列入条目，约人写的稿子也寄来了。但是在审稿时，大家总觉得不放心：倒不是怕他头上那顶"右派分子"的帽子（那时他的"右派"问题已获改正）或"文革"中对他的冲击（因为"文革"已被彻底否定），而是对他的"汉奸罪"吃不准。为了政治上"保险"起见，几经斟酌，最后还是把他的条目抽掉了。至今，《音乐欣赏手册》已出 6 版，江文也的条目也还是没有增补进去。例证之二是 1984 年出版的

① 见韩国镄所著《自西向东》"附录三"。

《中国音乐词典》这部由中国艺术研究院音乐研究所编辑的权威性很高的工具书中，同样也没有江文也的条目。例证之三是同年人民音乐出版社出版的汪毓和所著《中国近现代音乐史纲》，虽然总算有两处提到30年代的器乐作品和艺术歌曲时出现了江文也的名字，但也是简单一笔带过（当然，比根本不提要略胜一筹）。仅举以上几例，就足以说明问题了。

在时时事事都得以“阶级斗争为纲”的那些日子里，“因人废言”和“因言废人”固然是“顺理成章”的事，也许不值得少见多怪。但是时至80年代，还是只讲“四人帮”时期翻“老账”如何如何，“反右”期间翻“老账”以及由此而造成的后果、带来的影响却只当没有这回事，就不能说是“全面、公允”，也缺少一点论史应有的严肃态度了。

我认为：《书后》所谓“被台湾民主同盟错划为‘右派’”等等之说绝不是遣词用字上的一时疏忽，而是某种思想观点的反映，不知先生以为然否？

二、关于江文也的教学

先生说：江文也“在作曲技法上，受到从印象派到先锋派的强烈影响”（严格说来，音乐上的先锋派一般系指第二次世界大战后出现的序列音乐、电子音乐、偶然音乐、具体音乐等的泛称。江文也的作曲技法恐怕很难与它们挂上钩，因此也就更谈不上什么“强烈影响”了），“但作为一个音乐教师来说，如果对创作流派不加分析，不加比较，则可能给某些学生以消极的影响”，“所以，江文也在中央音乐学院任教期间的教学活动，曾受到某种非议，是完全可以理解的”。

看来先生似乎并不是局外人，尽管有些话“语焉不详”，倾向性却一目了然。

江文也对印象派以后的作曲技法是怎么教的，我不了解，没有发言权。但是对先生讲的所谓“完全可以理解的”道理，却感到很难理解。

作曲是一门技艺性很强的学问，没有相应地掌握足以表现内容的娴熟技巧和构思，再吹得天花乱坠，也不过是耍嘴巴皮子的“空头支票”，兑现不了的。

因此，对于各种作曲技法，都应该广采博纳，兼容并蓄，多多益善。只有“马上马下，十八般武艺样样俱全”，一旦进入创作，才不至于“书到用时方恨少”，才能在融会贯通的基础上，根据内容的需要，得心应手、游刃有余地去加以表现。

作为一定历史时期的产物的创作流派，它们的形成和嬗变，都有其历史的必然性和历史的合理性，并且深刻地反映了艺术的继承和革新之间的内在辩证关系。至于与一定的创作流派相对应的创作技法，其本身只是作为音乐表现的手段而独立存在的，并不带阶级性。同样的技法，在不同的作曲家笔下，可以写出思想性和艺术性都迥然相异的作品。

表现主义及十二音音乐曾经长期被贬为“资产阶级反动艺术流派”，是“虚伪的革新”、“反人民的世界主义”、“鼓吹无调性的形式主义”。然而表现主义音乐的创始人勋伯格，正是用他的十二音技法写出了著名的、以反纳粹为主题的《华沙的幸存者》，这早已不是什么新闻了。“运用之妙，存乎一心”，由此可见一斑。

既然如此，在流派和技法的问题上，就大可不必忧心忡忡地设置重重路障来进行限制，严加防范。用肯定这个流派、抬高这个流派的方法来否定那个流派、贬低那个流派，把某种技法说成是“资产阶级上升时期的”而允许采用，把另一种技法说成是“资产阶级没落时期的”而予以排斥，这种简单化的、裁定式的比较分析，只会造成艺术视野的狭窄，导致表现手段的贫乏，影响创作质量的提高。

在这里回顾一下历史也许是不无裨益的。以 50 年代初期到党的十一届三中全会以前，我国音乐院校的作曲教学，由于先是“一边倒”的政策，后是“大反封、资、修”，加上始终“阴魂不散”的日丹诺夫的影响，长期是保持封闭型的僵化模式。对印象派以后的西方现代流派和技法，除了当作“反面教员”批判以外，一直视为不能问津的禁区。这种恶果在当年从音乐院校毕业的一大批作曲家身上得到了充分的反映，至今他们还不得不为此拼命地进行“补课”，这是多么令人心痛的教训。

我自己也是 50 年代中期到上海音乐学院学理论作曲的。回想当时的心情，

也是总想多学一点东西。尽管受到上述历史条件的限制，课外还是接触过 20 世纪前半叶的一些用非传统技法写成的作品。我的老师教学时，也是在可能范围内选用了一些印象派、晚期浪漫派和新民族乐派的作品作为讲课的谱例，并且受到了同学们的欢迎。记得黎英海先生在和声课上，一边在钢琴上弹德彪西的曲子，分析其和声手法；一边情不自禁地用四川话自言自语地连声赞叹"妙极了，妙极了"！当时我们这些听课的学生谁也没有认为这是在课堂"放毒"而有所非议，后来也没有谁因此而受到"消极的影响"，以致走上"反传统"的道路。

根据上述各点，我认为先生所谓"消极的影响"之说，不仅缺乏事实依据，而且在理论上也是很难站得住脚的。也许江文也当年的教学活动，由于"对创作流派不加分析，不加比较"（按：实质上是指不搞"'破'字当头"的"批判哲学"、"斗争哲学"），的确"曾受到某种非议"。在"左"的指导思想占统治地位的当年，出现"某种非议"的确也在所难免，不必过于细究。问题是时至今日，先生却还是认为当年对江文也的"非议""完全可以理解"，这就未免太缺乏应有的反思精神了。联系到近年来一些音乐院校的作曲系科相继开设介绍包括勋伯格、亨德密特、席林格、梅西安等在内的西方现代作曲技法的选修课程或专题讲座的情况，我不禁想问：按照先生此说，这些旨在适应时代需要而进行的教学改革措施，岂不是也将产生"消极的影响"而应受到"完全可以理解的非议"？写到这里，我倒是有点吃不准先生对于今天的形势究竟是怎么看的了。

前些时，有人提出了"重写文学史"的主张，并且认为写好文学史的关键是抓住对作家和作品的重新评价。文学界已经这样做了，不仅对曾经被否定的作家和作品重新进行了评价（如《文艺报》召开的"胡风同志文学活动"学术座谈会），同时对曾经被肯定的作家和作品也重新进行了评价（如《上海文论》上论柳青和赵树理的专文）。我是拥护这个主张和做法的。正如《文艺报》的一篇文章所说的"我们对现当代文学中的许多问题应该进行认真的反思，重新评价"，"用科学的眼光去重新研究和认识现代文学史乃至现代史"。唯有这样做，才是符合十一届三中全会以来党中央所一再强调的"拨乱反正"、"实事求

是”的精神的。[①]

我认为，对于音乐界来说，“重写音乐史”早就应该提到议事日程上来了，而且这个任务也许比文学界更为紧迫、更为艰巨，更需要认真对待。之所以紧迫，是因为至今所见到的“音乐史”不过是“运动史”或是其“改良”版本；之所以艰巨，是因为音乐界受“左”的指导思想的影响远远比文学界深重；之所以要认真对待，是因为至今这种清除影响的工作远远比文学界落后，遇到的阻力也远远比文学界顽固、强大。然而无论如何，“重写音乐史”是势在必行的。

毫无疑问，“重写音乐史”也必须从对作家和作品的重新评价入手。而要做好这个工作，有两条是要把牢的：一条是史料的真实性，即把被评价的对象的有关史料按照本来的面貌，不加粉饰、不加隐瞒、不加编造地摆出来；还有一条是结论的科学性，即依据真实的史料，把被评价的对象“放在当时的历史背景中进行科学的、实事求是的研究”[②]，站在今天的认识高度，作出符合马克思主义的结论来。

史料的真实性是对作家和作品重新评价的前提，结论的科学性是对作家和作品重新评价的目的。离开前者，重新评价就失去了依据；离开后者，重新评价就失去了意义。《书后》一文恰巧在这两点上都存在显而易见的缺陷，因此所谓“希望由此而对江文也的生平和创作作出全面、公允的评价”，不仅等于具文，而且难免使人会这样揣测：所谓的“全面、公允的评价”究竟意味着什么？

由于《书后》一文实质上涉及对作家和作品如何重新评价这样一个与“重写音乐史”直接有关的命题，因此想必先生不至于会认为我这封公开信是“小题大做”，然乎？

（本文原载《人民音乐》1988 年第 11 期）

---

① 见《文艺报》1988 年 8 月 13 日第 32 期所载《胡风的文艺思想是一份重要的理论财富》。

② 见《文艺报》1988 年 8 月 13 日第 32 期所载《胡风的文艺思想是一份重要的理论财富》。

黄旭东

应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价

——评汪毓和先生《中国近现代音乐史》

汪毓和先生是我的老师。我最初的那点近代音乐史常识，就是读他的著作学来的，后又听过他的课。汪先生收集、积累了大量音乐史料，具有丰富的音乐史知识。1980 年，中央音乐学院创办《学报》，是汪先生推举我进编辑部，并在他领导下共事了三四年，其间不断向他请教，获益良多。我认为，从 1958 年以来，汪先生在近代音乐史教学和研究岗位上，辛勤耕耘一年复一年，学术著述一本又一本。40 年来，他的研究与教学成绩是很大的。可以说，他是这个领域的开拓者之一。但同时我又觉得，由于时代的局限和受"左"的思想理论的浸染，汪先生在学术工作中也存在着不少亟待讨论和改进的问题。这集中体现在 1984 年、1994 年先后问世的两版《中国近现代音乐史》（以下简称"汪著"）中的这些问题在音乐界，尤其是音乐史学界已产生了某种程度的消极影响。现把我的读后感和意见整理成文，毫无保留地直率地提出，恭请汪先生和大家批评指正。

马克思主义唯物史观的灵魂是实事求是

音乐史研究的范围很广，形之于文字的史书也有多种类别（通史、断代史、各种专业史或专题史等）。从“汪著”的内容看，基本上是一部突出音乐创作的近代音乐通史。该书是在“文革”前由文化部教育司向全国音乐院校推荐使用的内部教材的基础，经过“反复修改了两遍”后（详见“编后记”）于1984年2月由人民音乐出版社正式出版，“是我国第一部中国近现代音乐历史发展的史学著作”[①]。1985年、1988年又两次再版，在我国音乐教育界和音乐史学界有广泛影响。1994年10月又出版了修订本；汪先生告知读者这是“一次全面的修订”，“说是修订，实际上是全在改写”[②]。就1984年版，徐士家同志曾作了这样肯定性的结论：“在这部著作中，作者运用马克思主义的唯物史观，全面论述了从1840年鸦片战争至1949年中华人民共和国成立前一百多年之间的音乐文化发展的历史。”[③] “汪著”是否运用了“马克思主义的唯物史观”？对“一百多年之间的音乐文化发展的历史”是否作了“全面论述”？1994年版是否作了“全面修订”、“全面改写”？

要正确而又富有说服力地加以回答，我想首先要明确或认识几个问题：音乐文化究竟包含哪些内容？它具有什么样的属性？研究音乐文化史的基本立足点在哪里？通史体音乐史的研究对象和任务是什么？何谓马克思主义的唯物史观？如何体现？

1. 音乐文化是多种性质不同、形式不同、作用不同的音乐现象的综合物，或者说，它是一个包括下列既有区别又有联系的若干音乐现象的统一体：①音乐教育（专业的、普通的、师范的、社会的）；②音乐创作（专业的、业余的、民间的、各种体裁的）；③音乐表演（声乐、器乐、戏曲、说唱、歌舞、

---

① 徐士家：《耕耘不止，坚韧不拔》，见《中国近现代音乐家》（4），春风文艺出版社1994年版，第180～181页。

② 见汪毓和《中国近现代音乐史》1994年版《修订说明》。

③ 徐士家：《耕耘不止，坚韧不拔》，见《中国近现代音乐家》（4），春风文艺出版社1994年版，第180～181页。

民歌、传统的、近代的）；④音乐理论（各种观点、思潮、学派）与研究（对古今中外、形形色色音乐现象的探求）；⑤音乐的传播（编辑、出版、录音、广播、活动与交流）；⑥乐器的制造与革新。中国近代音乐文化史，就是研究上述诸音乐现象这个统一体在中国近代史上的运动发展过程、诸音乐现象之间的相互关系及其规律的音乐史学的一个分支学科。音乐文化自身及其历史发展雄辩地告诉我们：音乐教育是近代中国音乐文化发展的基础；音乐家的思想理论及其活动（教学、创作、表演、研究等）是音乐文化的主体，也是音乐文化发展的“特殊原因或特殊的根据”[①] 即内在动力。编写通史式中国近现代音乐史，既要注意音乐文化的整体性，又不能忽视音乐文化现象的多面性及诸现象之间的相互联系；既要把有代表性音乐家的思想和活动、有代表性的音乐事件的源流本末交代清楚，又要对其存在价值和历史意义作出符合实际的评估，而不仅是现象的罗列。也就是说，要展现近代中国音乐文化现象的历史原貌和揭示历史的内在本质，这是通史式中国近代音乐史的研究对象和基本任务。

2. 文化是一种社会历史现象。一定的文化，是一定社会的政治和经济在现念形态上的反映，而又对一定的政治、经济以一定的作用和影响；文化对政治而言，具有从属性。每个民族在形成和发展过程中都会产生富有特色的不同于其他民族的文化，文化具有民族性。文化是在历史发展过程中产生并汲取前一时期文化成果的基础上向前发展，文化具有历史继承性。在阶级社会里，文化又具有阶级性。一民族或一阶级的某些文化内容可被其他民族或阶级吸收、融合，文化具有相融性。文化自身有着不同于其他社会现象的特点和发展规律，文化具有相对独立性或曰主体性。文化所具有的这 6 种属性，音乐皆具备。它是我们观察、研究中国近代音乐文化史的基本立足点。改革开放以前的几十年里，音乐史学界深受极“左”思潮的影响，其主要表现是片面强调、突

---

① 《毛泽东选集》，1967 年 11 月横排袖珍本第 284 页。毛泽东说：“科学研究的区分，就是根据科学对象所具有的特殊的矛盾性。因此，对于某一现象的领域所特有的某一种矛盾的研究，就构成某一门科学的对象。”还说：“如果不研究矛盾的特殊性，就无从确定一事物不同于他事物的特殊的本质，就无从发现事物运动发展的特殊原因，或特殊的根据，也就无从辨别事物，无从区分科学研究的领域。”

出音乐文化的阶级性、对政治的从属性，忽视甚至抹杀音乐文化的历史继承性、相融性，尤其是相对独立性。

3. 实事求是是马克思主义的思想基础或精髓，也是辩证唯物主义、历史唯物主义的核心或灵魂。在音乐史学的研究中，是否运用或贯彻了马克思主义的唯物史观，主要就在于看其是否实事求是地来评人、议事、论乐。所谓“实事”，就是指客观存在的、可靠可信经得起检验的史实；“求”，就是探讨、研究；“是”，就是内部联系，即本质或规律性。仅就音乐文化史对历史人物的评价而言，就是根据历史人物的所作所为（实践）与所思所言（理论）。一求其是否比前人多做了什么有益于社会的事，是否说了前人未说过的正确的话；二求其事情和理论在当时的社会历史条件下起了什么样的作用；三求其对今后产生了什么样的影响[①]，由此而得出恰当的结论。借用列宁的话说：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新东西。”

马克思主义唯物史观还明白地告诉我们：“今天的中国是历史的中国的一个发展，我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给予总结，承继这一份珍贵的遗产。”[②] 就研究、编写中国近代音乐文化史来说，自然也不应当割断历史。而是应当根据音乐史实，从蔡元培、萧友梅到冼星海、聂耳，凡是为我国近代音乐文化事业作出贡献、做过有益事情的教育家、音乐家（不仅是作曲家，也不仅仅是中国音乐家，还包括当年在华工作的外籍音乐家），不管其是共产党员，还是国民党人，也不管是国民政府管辖的，还是中国共产党领导的，也不管其在国统区、解放区，还是敌占区，都不应忘记，尤其是作出过重要贡献而又有代表性的教育家、音乐家的思想理论及其活动都应当给予科学总结，给予应有的恰如其分的历史地位。1978 年“拨乱反正”以前的近 30 年里，音乐史学界以阶级斗争为纲的观点、

---

① 这是笔者 8 年前公开发表过的观点。见 1990 年第 4 期《中央音乐学院学报》，笔者化名苏虞民写的《我国现代专业音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者》一文。

② 《中国共产党在民族战争中的地位》，见《毛泽东选集》，第 499 页。

党派的观点、以“我”划线的观点、个人好恶的观点来评人、议事、论乐极其普遍，尤其是阶级斗争的观点占主导地位。

明确了以上几个问题，我们通读一遍 1984 年、1994 年两版“汪著”，就会发现，它存在一个致命的弱点，就是它基本未能体现出音乐文化现象的整体性、多面性，尤其是没有体现出音乐文化及其发展史本身所具有的独立性、特殊性的品格，亦即主体性；它主要突出和强调了音乐文化的阶级性，对政治的从属性。“汪著”与中国近代音乐文化发展史的原貌尚有相当的距离，一批在开创、建设和发展中国近代音乐文化事业上作出相当成就和贡献，在国内有的甚至在当时国外音乐文化界也产生过影响和作用的音乐家不存在了；好多位在中国近代音乐文化史上起过“蓝筚开山之功”的教育家、音乐家的思想理论完全被忽略了，有的被扭曲了；他们从事的应该给予肯定的实践活动（创作、表演、研究等）被抹掉了；中国近代音乐文化史多方面的丰富、多彩、生动、活跃的内容被阉割了，有的被简单化了……写史，当然应该甚至必须有所选择，有所取舍，有所褒贬，有所侧重，有详有略，有粗有细。但有贡献、有影响而又有代表性的人物和事件（作品）是不应该被遗漏的。

从上述三个问题的基本观点来看，我认为，“汪著”基本上是一部残缺不全，顾此失彼；条块分割，缺少联系；苛求前人，有违事理；全书体例，前后不一；篇幅安排，不合比例，未能全面论述中国近代音乐文化自身发展规律的音乐史作。马克思主义唯物史观的灵魂或核心是实事求是，“汪著”在写作中未能从头到尾很好地贯彻和体现这一灵魂。1994 年版修正或删去了 1984 年版某些明显不妥的、片面的、错误的提法，增补、充实了某些内容，但没有作根本性的修改，更说不上是“全面改写”。鉴于 1984 年版出得早，影响面大；1994 年版出得晚，有 1984 年版的读者不一定有 1994 年版，故本文所举实例来自两种版本，兼而有之。

下面举出若干事例，让事实来说话吧！

应该入史而被忽略或遗忘的人与事（曲）

按上述笔者所理解的音乐文化的内容及编写音乐通史的基本要求，应该入

史而被遗忘或忽略的人与事（曲），在“汪著”中是相当多的。由于篇幅的限制，这里仅举若干则，且大多不能展开论述，只对事实作概略介绍起提示作用而已。

1. 关于蔡元培及其音乐思想理论与实践

蔡元培（1868—1940）是我国近代文化教育、科学艺术发展史上的一位伟大领袖，是我国近代音乐文化事业的开拓者和奠基者之一。① 毛泽东称蔡先生为“学界泰斗”。从 20 世纪前 30 年蔡先生与音乐事业的关系和从音乐教育是发展音乐文化的基础这一观点看，我们称蔡先生为“乐界泰斗”是名副其实的。一部近代中国音乐发展史，如果对蔡元培略而不谈、不论，岂非缺了“基础性”的一块？“汪著”虽也提到了蔡元培，但摆在无足轻重的位置。其生平事略放在地脚的注文里。有关蔡先生音乐教育的业绩，富有远见卓识的音乐思想理论及其价值与历史地位等，在“汪著”里是统统见不到的。蔡元培是被遗忘的一位地位最高、影响最大的历史人物。

2. 关于萧友梅及其音乐创作与理论著述

萧友梅（1884—1940）在近代中国音乐史上的贡献是多方面的，主要在音乐教育领域，就是说，他首先是一位音乐教育家。但同时，他又是我国近代音乐史上最早在专业音乐创作方面作出重要贡献的作曲家和在音乐理论研究方面联系实际地艰苦探索并取得相当成果的音乐理论家。他还是一位很有声望和社会影响的音乐活动家。尤其是在我国二三十年代音乐文化基本上还是一片荒漠，音乐被许多人视为有伤风化的社会历史背景下，这“四家”的称号，萧友梅是当之无愧的。“汪著”对萧友梅的评介不仅相当不够，而且有的还曲解了。

就音乐创作而言，萧友梅是我国专业音乐创作的先行者，是近代中国音乐跨越业余作曲进入专业音乐创作的第一人；是最早创作爱国歌曲的作曲家之一（1928 年 10 月发表的《国耻》，就目前掌握的资料可以说是近代中国专业创作

---

① 详见笔者发表在 1998 年第 3、4 期《中央音乐学院学报》的《论蔡元培与中国近代音乐》兼评修海林《蔡元培的音乐美学理论与实践》，1998 年第 4 期《音乐艺术》的《近代中国音乐事业的开拓者奠基者》（纪念教育家、美育实践家蔡元培先生诞辰 130 周年）。

中第一首"抗日爱国歌曲")；是我国近代器乐创作的拓荒者和先驱者之一（他创作的弦乐四重奏、大提琴与钢琴重奏、管弦乐曲，都可说是我国近代这类体裁的第一首作品)。据目前不完全的资料统计，萧友梅的作品，有管弦乐 2 部、大合唱 2 部、钢琴曲 3 首、大提琴曲 1 首、弦乐四重奏 1 首、各类歌曲 100 余首，结集出版了近代最早的两本歌曲集。对萧友梅的创作，王震亚、王安国、梁茂春等不少同志都作过具体深入的研究，还历史以本来面貌，给予了实事求是的评价和应有的历史地位。[①]"汪著"与之相比，或轻描淡写，或一笔带过，既没有揭示、突出萧友梅歌曲创作爱国、民主的主题，也未对器乐创作进行概括性的全面论述，给予客观、公正的评价，而是作出了某些不合实际的批评或贬抑（见下文)。

就音乐理论研究而言，萧友梅的著述是比较丰富的。可以说他是我国近代音乐史上一位杰出的理论探索者。从 1907 年 2 月至 1908 年 4 月连载于日本东京出版的留学生刊物《学报》上的《音乐概述》起，到 1940 年 6 月 3 日为赵梅伯著《合唱指挥法》写序的 30 多年里，萧先生总共有 70 多种（篇）音乐著述，涉及史学、音乐美学、比较音乐学、教育学、音乐评论、技术理论、基本乐理等多种学科，超过百万字。数量虽不算很多，其质量却不可低估。这方面也有不少同志作过比较深入的研究，其中以陈聆群先生的《萧友梅的音乐理论贡献》[②] 较系统而全面。"汪著"虽专列了一节介绍五四时期的音乐理论，但对萧友梅未作专题性的介绍，只是在概述中简单化地将其归入主张公开走"西化"道路的一类里（详见下文)。作为我国近代获得第一个哲学博士学位、在音乐理论研究上贡献不少、不小的萧友梅，"汪著"不作必要的适当的介绍并肯定其应有的历史地位，这不能不说是一个较大遗漏。

3. 关于杨仲子及其专业音乐教育

杨仲子（1885—1962）也是我国近代专业音乐教育的开拓者，是 20 世纪

---

① 王震亚的《萧友梅音乐作品分析》、王安国的《萧友梅器乐作品研究》、梁茂春的《中国近代专业音乐创作的开端》原载 1981 年第 1 期上海音乐学院学报《音乐艺术》，均见戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社 1993 年版。

② 该文为《萧友梅纪念文集》的特约专稿，先刊载于《中国音乐学》1992 年第 2 期。

20—40 年代我国音乐界的重要代表人物；尤其是在 1928—1938 年间，南方有萧友梅，北方有杨仲子，堪称音乐教育界的两巨子。自从他 1920 年留学归国，于同年秋与萧友梅共同在北京女子高等师范学校创设音乐体育科起，到 1941 年秋任重庆国立音乐院院长（1942 年 11 月因出面抗议当局抓捕音乐院从事抗日活动的 3 名学生，而被解职）的 20 年里，先后在 7 所音乐、艺术学校任教或担任领导职务，基本上没有离开过音乐教育岗位（1938—1939 年曾任法国驻华使馆中文秘书）。当 1927 年北洋政府下令取消北京所有音乐系科时，他不顾个人安危，挺身而出，向军阀政府提出《质疑》[①]，当北洋政府垮台后，在筹建北平国立音乐学院的过程中，由他拟定的《请并北京大学音乐传习所、艺术专门学校音乐系、女子大学音乐专科，改设国立北平音乐学院计划书》和《拟国立北平音乐学院组织大纲草案》，则是我国近代音乐教育史上的两份重要史料，集中体现了杨仲子的音乐思想和办学主张，至今仍有一定的参考价值。而“汪著”仅仅在一条注文里和讲到重庆国立音乐学院时提了一下他的名字。仅此而已！杨仲子何许人也？有何作为？不得而知。连放在地脚里的一个生平事略的注释都没有。

4. 关于吴（梦非）、刘（质平）、丰（子恺）及其师范音乐教育

吴梦非（1893—1979）、刘质平（1894—1978）、丰子恺（1898—1975）三位先辈是我国近代音乐史上最早联合出资，贡献自己的积蓄，不以盈利为目的，艰难地创办艺术师范教育的音乐教育家，是音乐师范教育的先驱者，在五四以前我国的艺术教育基本上是一片荒芜，社会时尚重实业，学子从政为官是正途，统治阶级视“倡优同畜”的年代里，他们三人却心心相印地携起手来，在蔡元培美育思想的影响下，创办上海专科师范（后改名为上海艺术师范学院），无偿地担任教职，这实实在在是一件难能可贵的事情。他们的业绩和贡献，尤其是办学精神和经验，是值得后人去总结、学习的。[②]“汪著”仅在概述 20 年代的音乐教育机构时，提到了这所学校，在一条注释里，简略提到了

---

① 见 1925 年 2 月、10 月国乐改进社编辑出版的《音乐杂志》。

② 见《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社 1994 年版，第 227、259、344 页。

吴、刘、丰的艺术活动。

5. 关于李华萱及其普通音乐教育与学术贡献

在中国近代音乐史上，尤其是在五四前后至30年代这一时期，有业绩和有贡献而被遗忘或埋没的音乐家，李华萱（1895—1965）是比较典型的一个。他的名字在新中国成立后出版的音乐史论著述中，就笔者阅读范围所见，最早出现在1990年12月出版的《萧友梅音乐文集》的《〈俗曲集〉序》。继而杨和平同志撰述了一篇全面介绍李先生事迹的文章，在1994年出版的《中国近现代音乐家传》（第一卷）里问世；1995年2月春，又在一家较有影响的专业音乐刊物上发表。[①] 正如作者指出的那样，由于李先生1958年被错划为右派，1965年逝世，根本不可能对他在近代音乐发展中所作出的贡献给予肯定和公正的评价，“以至史册无载，同道不晓，这不能不说是一桩憾事”。然而笔者认为，史学工作者的使命和责任，正是要秉笔直书，把被埋没的人物发掘出来，还历史以本来面貌。“汪著”中没有李华萱的名字，应该说也是“一桩憾事”。在近半个世纪的近代普通音乐教育中，有成千上万的音乐教师，李华萱先生是有突出贡献的一位。我们决不能用现在的标准与水平去衡量二三十年代那时的出版物。何况李先生著作中也有不少真知灼见，有的还具有开创意义。比如将中国传统乐曲整理翻译成五线谱的《俗曲集》（1925），研究孔庙祭祀音乐及各种古乐器的《大成乐考》一书和《曲阜孔庙大成乐器考》等，要知这是六七十年前的事。

6. 程懋筠及其思想理论与实践

程懋筠（1900—1957）是中国近代音乐史上的一位风云人物，也是被音乐史家们遗忘了的音乐家。只要在旧中国读过书的人，几乎没有不会唱“三民主义，吾党所宗”这首国歌的。笔者刚上初中时，每周一，对着孙中山总理遗像都要唱一遍，但不知歌的作者是谁。最早把程先生从历史贮藏室“请”出来的是罗艺峰同志。读了他的《程懋筠生平简介及其创作研究》[②]，我才恍然大悟，

---

① 见《中央音乐学院学报）1995年第1期。内容与上述《传》（1）略有不同。

② 见1988年第3期《交响》。

中学时代唱的国歌作者原来就是程懋筠。“汪著”1984年版明显是有意识地回避“程懋筠”这个名字。因为汪先生提到江西省推行音乐教育委员会，提到了官办的《音乐教育》月刊，但就是不提程先生，而且还在“江西省推行音教委”的前面加上了“所谓”两字，其态度已不言自明。1994年版就不同了，在正文里做了修改和补充，地脚上也加注了程先生的生平事略。在“黄自等人的音乐创作”一节中，也介绍了“国歌”。然而这些修改与补充，还是不加任何评论的纯客观性的记述。究竟程懋筠在音乐教育、创作、编辑、社会音乐活动等方面有哪些业绩值得肯定？有何贡献？他在音乐史上该有什么样的地位？汪先生都未能进一步地回答或回避了这些问题。

7. 关于柯政和及其音乐书谱的撰写与出版

柯政和（1890—1973）是在20世纪二三十年代音乐文化史上作出重要贡献的有代表性的一位音乐教育家。抗战时期，他失足过，对此他抱憾终生。1950年，他得到从宽处理后，发还财物，随即将大部分书籍捐献给了北京图书馆。综观他一生的言行，爱国还是基本的、主要的。“二三十年代，柯政和在北京师大任教期间，他的心一直关注着中、小学音乐教育和社会音乐普及工作，并为此倾注了大量的心血，他积极组织音乐社团，创办音乐刊物，举办音乐会，开办社会音乐学校，组织中、小学生唱歌比赛，编写出版音乐教材，为音乐刊物撰写文章，设立音乐书谱的印刷、出版及发行机构以及乐器、留声机的制造、销售、修理机构等等。总之，一切有利于音乐教育的音乐普及的事业，都使他倾心、倾力，梦寐以求之。”① 陈永连同志的这一概述基本总结了柯政和的音乐工作业绩。“汪著”1984年版在地脚的注释里提到了柯政和的名字；1994版在“沦陷区的音乐”中提到了他担任伪北京师范大学音乐系主任，在地脚处不加任何评论地介绍了他的生平，仅此而已。

8. 关于杨荫浏及其音乐理论研究

杨荫浏（1899—1984）是近代我国民族音乐学、乐律学和中国音乐史学研究的开拓者，从20年代开始到新中国成立前的20多年里，他抄录、搜集、整

---

① 见《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社1994年版，第173页。

理、撰写、编辑出版了数量可观的乐谱、文章和专著，是取得丰硕成果的一位杰出音乐学家。《中国音乐史纲》虽在 1952 年出版，但此书完成于 1944 年。书中有些问题（如音乐与语言的关系、乐律等）的研究具有开创意义。连载于 1942—1944 年《乐风》杂志上的《国乐前途及其研究》[①]，从理论和实践的结合上，正确地回答了如何继承和发展中国传统音乐的基本问题。用五线谱记写琴曲也是杨先生首创，等等。对杨先生这样一位卓有贡献的音乐学家，“汪著”1984 年版中连名字都没有提及（在“民歌的发展”中提到杨荫浏改填岳飞《满江红》，但与理论研究无关）；1994 版中仅在介绍在华外籍音乐家范天祥时，提到了杨荫浏及其开设“中国音乐史”课程，这是在谈范氏办学的功绩时作为例子附带举出来的。汪先生正确地指出了在“30 年的近代新音乐文化建设中，突出的弱点是音乐理论研究和出版工作的薄弱和落后”。但“薄弱和落后”不等于没有，更不等于没有人在这方面作出了贡献。杨荫浏、柯政和就是突出的两例。

9. 关于萧淑娴的器乐创作

萧淑娴（1905—1991）是我国近代音乐史上屈指可数的几位女作曲家之一，也是一位富有强立思考和创新精神的音乐教育家。她的创作虽不多，但很有艺术分量，尤其是她写于 1941 年的管弦乐组曲《怀念祖国》。这个作品“既有深刻内容，又体现浓厚的中国文化特色”，“凝聚了萧先生对苦难中华及其传统文化的深厚感情”，反映出她“在音乐作曲技法上的精湛功力”。当时她虽旅居海外，“却一直自觉探求欧洲传统作曲技法与中国民族音乐的结合”。女指挥家郑小瑛指出：“仅此一条，便足以令后人肃然起敬。”[②] 作品首演后，不久又录制了唱片，经常在电台广播，直至 70 年代，是一部最早在欧洲乐坛上演出并有影响的中国作曲家的管弦乐作品。在“汪著”中，有 100 多字概括性介绍抗战时期的器乐创作，但没有提到萧淑娴及其作品。在近代中国管弦乐作品的创作史上，不应该忘记萧淑娴。

---

① 1989 年第 4 期《中国音乐学》重刊。

② 《萧淑娴作品集》代序《敬佩吾师》，《中央音乐学院学报》1992 年特刊。

10. 关于黄源洛的歌剧《秋子》及其演出

黄源洛（1910—1989）是近代中国歌剧创作的先行者。他除创作了近代中国第一部借鉴西洋歌剧创作手法的歌剧《秋子》外，还有《牧童村女》（四幕小歌剧，1944 年）、《普罗米修士之被困》（三幕古典歌剧，1945 年）、《牛郎织女》（四幕轻歌剧，1946 年）等。《秋子》完成于 1940 年 11 月。1941 年 1 月 31 日—2 月 6 日于重庆首轮演出，轰动了山城。周恩来、郭沫若等莅临观赏。日后成为著名女高音歌唱家的张权，就是因在一、二轮演出中扮演主角秋子脱颖而出。1943 年 1 月 19 日—2 月 3 日进行第二轮演出，重庆《新华日报》专门开辟了“关于新歌剧问题研究专号”，发表了作家徐迟的长篇评论文章。1944 年 10 月 15 日—11 月 5 日，又在成都演出了 40 余场；之后又去昆明、遵义、南充等地演唱，受到广大观众的欢迎与好评。[①] 值得指出的是，《秋子》的演出背景，是在国共两党联合抗日而国民党又掀起反共高潮发动“皖南事变”之后，是以郭沫若为首的文化工作委员会遵照周总理的指示，以各种方式开展文化艺术活动，启发民众政治意识，勤交朋友、广交朋友，以巩固和发展抗日民族统一战线工作的组成部分。[②] 当年重庆的著名人士司徒雷登、郭沫若、阳翰笙以及音乐界的马思聪、李抱忱、杨仲子、黄友蔡等均为演出顾问。组成了由吴晓邦任执行导演的导演团。应该说，无论从音乐的主体性即近代音乐表演艺术史的角度来看，还是从发挥音乐的社会功能、音乐不能脱离政治、对当时的抗日产生作用与影响而言，歌剧《秋子》的创作与演出是抗战时期国统区音乐界的一大盛事。对此，“汪著”仅仅在第七章第二节评述抗日民主根据地的新歌剧时，作为陪衬，附带地印上了 7 个字“黄源洛写了《秋子》”。读者是无法读明白这句话的。

11. 关于郑志声及其指挥的交响乐团

郑志声（1904—1941）是我国近代史上一位英年早逝、富有才华的作曲家

---

① 见《中国近现代音乐家传》（2），第 92 页。

② 参阅修订本《周恩来传（1898—1949）》（下），中央文献出版社 1998 年版，第 631～642 页。

与指挥家。早在法国留学时期，就被吸收为法国全国文学家作曲家学会会员。1937年在巴黎音乐院毕业时，指挥音乐院乐队公演，这是中国人首次指挥法国乐队演出。回国后先后在广州、昆明工作过一段时间。1940年10月到重庆任国立实验剧院（后改为国立歌剧学校）训练部主任兼实验乐团指挥。在抗战时期的国统区，重庆是当时的政治文化中心。各种形式、各种场合的文艺演出活动是比较频繁的。1941年4月，由当时国民政府教育部音乐教育委员会主持组织的三大管弦乐团（当然不能与现在编制相提并论）的联合演出[①]（马思聪指挥中华交响乐团、吴伯超指挥国立音乐院实验乐团、郑志声指挥国立实验剧院管弦乐团）是抗日期间重庆文艺界、音乐界的一桩盛举。郑志声的“指挥风格热情而流畅，代表着当时我国指挥艺术最高的专业水平”[②]。而“汪著”不但不提国立音乐院和实验剧院的乐团，而且认为“当时国统区内唯一的具有一定演奏水平和一定规模的管弦乐团”是中华交响乐团。这是不确切的，实际上一笔抹去了其他两个也有一定演奏水平的乐团的存在及其对音乐事业所作出的贡献。

12. 卫仲乐及其中国民族管弦乐队

卫仲乐（1908—1996）是我国近代音乐史上擅长演奏多种民族乐器（古琴、琵琶、笛、箫）、第一个举办专场独奏音乐会并第一个尝试用中西乐器合作演出的表演艺术家。他在郑觐文逝世后，担任了大同乐会的乐务主任。1938年，他与许光毅等参加了中国文化剧团在美国长达7个月的巡回演出活动，纽约电视台特邀他为美国观众表演古琴音乐，是第一个上美国电视台的中国音乐家。1941年又与金祖礼等人创办了中国管弦乐队，1947年扩展改名中国管弦乐团。“汪著”仅把卫仲乐作为大同乐会培养的新人在“民族器乐的发展”一节里提了一下他和中国管弦乐队的名字。而以他为代表的一批民族音乐家30—40年代受到中外听众欢迎并产生影响的表演活动，一概略而不谈。

13. 查阜西及其琴学活动

查阜西（1895—1976）是我国近代振兴古琴音乐的一位重要代表人物。早

① 见王震亚《留法十年苦读，英才壮志未酬》，载《中国近现代音乐家传》(1)。
② 见王震亚《留法十年苦读，英才壮志未酬》，载《中国近现代音乐家传》(1)。

在30年代，已是一个很有声望的琴家了。他创琴刊，发表文章，组织演奏和创建琴社，在近代琴学的建设中，起了导夫先路的作用。1934年，由他与琴友张子谦等发起建立的“今虞琴社”，与全国各地琴友取得了广泛联系。据统计，仅1936年与“今虞琴社”联络的琴人已达200余人，几乎囊括了全国的古琴界①，为新中国成立后进行的全国古琴调查打下了基础。他主持编辑的《今虞琴刊》，是研究近代琴学的重要文献资料。古琴音乐是深深植根于中国社会历史土壤，在漫长的历史长河中形成的一种具有典型意义的民族传统艺术。它在近代，一方面日趋衰落；另一方面又有一批“志士仁人”为它的振兴而努力，查阜西是其中的杰出代表。“汪著”对此也仅在“民族器乐的发展”中提到了“今虞琴社”和查阜西等几位琴家的名字，此外没有任何介绍和论述。

14. 关于查哈洛夫等外籍在华音乐家

在以往的权威性政治论著中，把外国人在中国传教、办医院、办学校、办报纸和吸引留学生，等等，一概都看作文化侵略政策的实施。这实际上犯了“坏就是绝对的坏”，不做具体分析的毛病。的确，帝国主义列强为了麻醉中国人民的精神，能够造就服从于它们的知识干部和愚弄广大的中国人民，采取过上述种种文化措施。不看到或抹杀帝国主义者的文化侵略是错误的。但在华的外国人并非统统都是为文化侵略而来，也并非统统都是受帝国主义头子所指使，其中不乏友好、真诚的人士，即使是为这个目的和受指使，但历史证明，由于中国特殊的人文地理历史背景，它们的目的基本上没有达到。因此，我们应该以实践是检验真理和是非的唯一标准来看待外国人在近代中国所从事的文化活动。就音乐文化领域而言，有相当一批外籍在华音乐家，尤其是在人才的培养上作出了贡献，中国人民是不应该把他们遗忘的。钢琴专业的查哈洛夫、声乐专业的苏石林、铜管专业的杜甫洛夫斯基、提琴专业的富华、交响乐队的帕契，等等。一部近代中国音乐通史，应该辟出专节来谈这个问题，既有概述又有重点评介。“汪著”1984年版，仅提到了齐尔品举办征求中国风味钢琴曲的比赛；修订本则补充这方面的内容，增加了两位音乐家，但这是远远不够的。

---

① 见《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社1994年版，第295页。

应予肯定或无可厚非而被曲解或贬抑的人与事（曲）

前一部分是讲被忽略或遗忘的人与事（曲）。这一部分讲对入史的人与事（曲）的评价。也由于篇幅所限，仅举若干例，且也只能概略叙述以表明笔者的观点而已。

1. 蔡元培的“美育”观点实质上是改良主义的吗？

1984 年、1994 年两版都认为，蔡元培的“美育”观点，“对反对封建旧文化、旧思想的束缚和推动新立化、新文艺的发展，都起过促进作用”或“具有促进作用”；不同的是，1994 年版删去了 1984 年版中“显然，蔡元培的‘美育’的观点，实质上还是属于改良主义的范畴”这句话。

笔者认为，蔡元培的美育主张，是他的教育思想的重要组成部分。蔡元培是以教育家更具体地说是教育总长、大学院院长的身份，从培养人才出发倡导美育的。从 1912 年起的 20 多年里，蔡元培反反复复地讲过不知多少次，用他自己的话说是“曾经很费了些心血去写过些文章，提倡人民对于美育的注意”[①]，内容丰富、深刻。它的实质或者说思想理论的精华，简言之，就在于通过潜移默化的美感教育来培养具有高尚情操、健全人格、富于创造性能力的人才，以振兴中华。现在越来越多的有识之士，已经意识到中国要在 21 世纪步入世界先进国家行列，必须尽快、尽力提高全民的基本素质，而早在 80 年前蔡元培就倡导并实施的美育，正是基本素质教育中不可或缺的一项重要内容。也就是说，美育主张，不仅在五四时期具有进步意义，就是在当代仍具有现实意义，在即将来临的 21 世纪甚至更远的未来，还不会失却它的思想理论价值。而改良主义则是个政治概念，用以为“美育”观点定性是极不合适的，1994 年版删去这句话完全正确。但两个版本都仅仅从反封建的角度来肯定“美育”主张对新文化、新文艺发展的促进作用，则是相当不够的。

---

① 《与〈时代画报〉记者谈话》（1930），《蔡元培全集》第 6 卷，浙江教育出版社 1997 年版，第 614 页。

2. 萧友梅、刘天华等音乐前辈，公开主张走“西化”道路吗?

如何对待传统音乐遗产？如何建立和发展我国近代音乐？1984 年、1994 年两版，在谈到五四时期的音乐理论时，将当时的不同意见简单化地归结为两大类；把萧友梅、丰子恺、刘质平、吴梦非、赵元任、王光祈、刘天华等，统统归在“公开主张‘以西为师’，走‘西化’的道路”这“第一类”里。1994 年版删去了“公开”一词。作者虽然也指出“他们不是民族虚无主义者”，“进步性还是主要的”。但认为他们的思想理论主张走“西化”道路，显然与事实不符。我想不必多花笔墨。这里仅举萧友梅 1916 年在德国的博士论文中的一段话，就足以说明问题了。

萧友梅一生是极力主张“以西为师”即向西方音乐学习的，但这不等于他主张走“西化”道路。他说：“中国人民是非常富于音乐性的。……我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。”①

音乐是感情的艺术。是否走“西化”道路，关键不在于看它“以西为师”，而在于“为师”以后创造出来的音乐是否具有中国人民的思想感情即有没有“中国情思”。而萧友梅所谓的“古乐”，就是旋律丰富的传统的民族音乐；他主张“以西为师”，目的在于汲取外来营养使“古乐”获得新生，“迎来一个发展的新时代”。很清楚，“以西为师”的目的在于发展中国的民族音乐，这怎么能说是走“西化”道路呢?

在以后的 20 多年里，萧友梅的这一基本音乐思想，不但未变，而且不断发展、充实和完善。他于 1939 年 6 月（逝世前半年）发表的《复兴国乐我见》，可以说是对他自己音乐思想的一个全面、系统的总结；而与上引论述的观点，又是一脉相承的。

3. 萧友梅思想深处没有完全摆脱“学堂乐歌”的影响吗?

在清末民初出现、由选曲填词而成的学堂乐歌的内容，其主流是好的、进

---

① 《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社 1990 年版，第 8 页。

步的，反映了那个时期先进的中国人的政治主张和民主改革的要求；少数乐歌也掺杂着封建意识和狭隘民族主义；音乐上的明显缺陷则是词曲不合。而萧友梅的学校歌曲（《今乐初集》、《新歌初集》和3册《新学制唱歌教科书》）则全部是选词（作者大多是易韦斋）作曲，“比按歌意创作而成，无词曲互舛之处”[①]。作品内容绝大多数是宣传爱国民主思想，激励学生好学上进以及描绘自然景色，且“有弦外之意”。应该说，萧友梅完全突破了“学堂乐歌”的局限，发展了“学堂乐歌”的优良传统，即使有极少数作品内容陈旧，也不能说“在他的思想深处，还没有完全摆脱学堂乐歌的影响”。

4. 王光祈思想存在着根深蒂固的封建礼教的影响吗？

这是一个值得深入研究、颇有意义和价值的学术课题。两个版本都根据王光祈《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论・自序》中的话，认为“他的音乐思想存在着根深蒂固的封建礼教的影响，并且同他在政治上的改良主义观点结成了一体……使他为了救中国而建立的民族新音乐的主张不知不觉地同复兴封建礼教的主张混为一体，走到了‘五四’新文化运动的反面（此句1994年版删去了），客观上替封建复古的主张作了新的解释”。

王光祈在上述著述中，确实十分强调音乐与和谐的密切关系，强调要发扬“和谐主义”；十分强调由儒学养成而使中国赖以生存不灭或使民族复兴的“中华民族性”，“希望中国将来产生一种可以代表‘中国民族性’的国乐”。他的结论是“唤醒民族改良社会之道奈何，曰自礼乐复兴始”。很明显，他是一位“音乐救国”论者。这与儒家乐教十分强调音乐的政治功能是一致的。如果我们仅从表面的字义来看，他似乎是主张复兴儒家的礼乐，宣传封建复古。但只要完整地读他的论述，又联系他五四时期积极投身于新文化运动，积极倡议、组织“中国少年学会”等一系列具有进步意义的实践活动来理解的话，那么他的所谓“复兴礼乐”，则是一种“六经注我”式的表述，赋予儒家乐教以新的时代精神。这只要看他所希望的国乐的内容以及他所梦想的社会是什么就明白了。

王光祈的要求是，“先整理吾国古代音乐，一面辛勤采集流行谣乐，然后

---

① 见《今乐初集・编辑大意》，商务印书馆1922年版。

再利用西洋音乐科学的方法把它制成一种国乐。这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了无不手舞足蹈，立志向上”。很清楚，这种音乐思想与当时蔡元培、萧友梅、刘天华等是完全一致的，是五四科学与民主精神的体现，它与封建礼教背道而驰，再看他把自己组织的、希望“人人作工，人人读书，各尽所能，各取所需”的工读互助团，当作“少年中国”日夜梦想的“新社会的胎儿”，那么就更不能说他是主张恢复封建礼教了。（礼乐与礼教是两个内涵不同的概念，“汪著”将其混用了）当然，他的理想在当时是不可能实现的乌托邦。

5. 刘天华的创作缺乏五四时期特有的时代精神吗？

在1984年版中，对刘天华有这样一段评价：“在刘天华的创作中缺乏‘五四’时期所特有的那种朝气勃勃的时代精神以及我国民间音乐所特有的朴实、刚健、明朗、乐观的感情和气质。这正是他在世界现上还只能局限在爱国主义和民主主义的范围内（这在当时已经不是最先进的思想了）以及在政治态度上比较软弱所决定的。”这显然是以偏概全不符合刘天华的全部创作实际，也是对那个时代音乐家的一种苛求。1994年版整段删去是完全正确的。由于持有1984年版者未必有1994年版，故还应在这里简要谈一下。

什么是五四特有的时代精神？提倡科学与民主，冲破旧思想的束缚，反帝爱国；追求进步，奋发向上，革新创造……这贯穿在刘天华的全部音乐实践活动中。仅就他的创作而言，有些作品（如《病中吟》、《苦闷之讴》等）确实表现了他忧郁、彷徨的情绪。但这仅仅是一个方面，而且这正是五四时期憧憬光明的知识分子不满黑暗现实、渴望社会变革的思想反映；这些作品总的精神，正如二胡教育家刘长福所说：“没有丝毫的消沉与颓废的因素，是向上的，激励人们进取的。”[①] 而另一些作品（如《月夜》、《良宵》、《光明行》、《空山鸟语》，等等）则是活泼开朗、清新明快，给人以愉悦、慰藉，给人以力量、勇气和信心，与五四精神相通。至于爱国、民主思想，也与当时“最先进的思想”相一致；不仅当时需要，现在以及将来仍然需要，直至“国家”机器消亡

① 《刘天华二胡曲的演奏艺术》，《音乐研究》1995年第2期，第64页。

为止。

6. 黄自作品的音乐风格“缺乏强烈的激情和鲜明的时代气息”吗?

两个版本都总结性地认为:“黄自创作中所反映的生活和思想感情,同斗争日益尖锐的时代,同广大群众如火如荼的斗争现实,还是存在着一定的距离的。他的作品的音乐风格……缺乏强烈的激情和鲜明的时代气息。”

黄自的创作(包括各种体裁和题材)近百首(篇),其中影响较大、写得较成功、能代表黄自艺术成就和创作风格的重要作品,都是在1931—1937年间写成的。这正是日本帝国主义妄图吞并中国,全国民族义愤日益高涨,人民奋起抗争的时代。面对1931年的“九一八”,黄自自作歌词写了《抗敌歌》;面对1932年的“一·二八”,写了《赠前敌将士》;1933年写了《九一八》、《旗正飘飘》;1935年写了《睡师》、《学生国货年歌》;1937年“七七”全面抗战爆发写了《热血歌》……这些作品感情炽烈,慷慨昂扬,气势磅礴,悲壮激越,贴近现实生活,与斗争日益尖锐的时代同步,有力地表达了人民群众团结抗敌、救亡图存的心声。即使以古代爱情题材创作的清唱剧《长恨歌》,也是借古讽今,说明政治不清明就会引起民族灾难,并非与时代毫无关涉;为辛弃疾词谱曲的《南乡子·登京口北固亭有怀》,追慕当年拥有东南的孙权,与当时偏安东南、乞辱求和的南宋皇朝形成鲜明对比,说明只要抵抗就能战胜侵略者,也含有极明显的借古讽今之意。

所以应该说,黄自的一些代表作,不是缺乏而是富有强烈的激情和鲜明的时代气息的;这是他强烈的爱国主义精神的反映,也是他“一个时代的艺术就表示一个时代的生活”这一音乐思想的体现。

不论在什么时代里,对艺术创作来说,“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地,有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”①。批评黄自的创作与当年的现实斗争有距离、缺乏时代气息,等等,还要看以什么标准和要求去衡量。用列宁的两个“广阔天地”说就不会对黄自的创作有上述那样的责难了。

以上就“汪著”指出的萧友梅、王光祈、刘天华、黄自等人的所谓局限

① 转引自《邓小平文选》(1975—1982),人民出版社1983年版,第182页。

性，提出了不同看法或为他们作了辩护。但决不是说他们一切都好，完美无缺，没有不足之处，没有历史局限性。这是需要说明的。

7. 抗日救亡歌咏活动是从1935年开始的吗？

两个版本都设有专门的章节论述30年代抗日救亡歌咏活动，但都是从1935年开始写起；正像有的同志把“抗日救亡歌曲”称之为“新生事物”而又认为它出现于“30年代中期”一样。这是与音乐史实不符的。对这个问题，1990年我曾用笔名发表过文章，提出过不同意见[①]，请读者参阅该文。这里须要指出的是，聂耳的一些抗日救亡歌曲都是写于1934年和1935年。“九一八”以后没几天，在上海音乐界，萧友梅、黄自率先创作抗日救亡歌曲并带领国立音专一批师生进行了以抗日为题材的歌词、歌曲的创作活动（如应尚能、周淑安、廖辅叔、朱英、江定仙、陈田鹤、刘雪庵、丁善德，等等。在学生中最突出、最积极的要数刘雪庵）。他们既写又唱，还编印歌集。他们曾去浦东一带义演，去杭州和在上海市连续举办“鼓舞敌忾后援音乐会”……两个版本都不提30年代初期国立音专师生的抗日救亡歌咏活动是不应该的。而《中国大百科·音乐舞蹈》则将其放在“抗日救亡歌咏运动”的“酝酿准备阶段”中作了简略介绍，这是比较客观的。

8. 在“九一八”、“一·二八”之后，我国专业音乐队伍面临日益加深的政治上的分化吗？

两个版本都认为：在“九一八”、“一·二八”事变之后，随着抗日救亡斗争的开展，我国专业音乐队伍也面临着日益加深的政治上的分化，并指出一小部分人走上了革命道路，多数人表现“软弱”（1984年版）或“沉默”（1994年版）。但由于1994年版删去了1984年版中“另有少数人则日益走向反动，或是追随反动政权大搞反共、反人民的音乐活动；或是大搞黄色歌舞音乐，充当反动派麻痹人民革命斗志的工具”一段话，这样，1994年版只有左、中，没有右，“政治上的分化”说，从内容和语言逻辑上已不能成立。那么事实又如何呢？

---

① 《中央音乐学院学报》1990年第4期蓝丁一文。

在新中国成立前100多年的民主革命运动中，“知识分子是首先觉悟的成分。辛亥革命和五四运动明显地表现了这一点，而五四运动时期的知识分子则比辛亥革命时期的知识分子更广大和更觉悟”。[①] 进入抗战时期以后，尤其是如此。当然，在知识分子中也有极少数走了一段歧路，有的甚至成为民族败类。可以说，在近代史上，民主、爱国是中国知识分子的优秀传统。这里所讲的知识分子，就包括专业音乐工作队伍在内。“九一八”、“一·二八”之后，抗击日本侵略者是中国最大的政治。许多音乐史实说明，在1931年和1932年之后的专业音乐队伍，不是“面临日益加深的政治上的分化”，而是绝大多数音乐家同仇敌忾，要求抗日，集合在伟大的爱国主义的旗帜下，自觉或不自觉地成为抗日阵营中的一个成员。就连专搞政治的反共头目蒋介石也逐步与共产党握手合作，加入到抗日阵营中来。在敌寇面前，我们不能把“一小部分”左翼音乐工作者与多数音乐家对立起来。这“多数”就是前述的以萧友梅、黄自为代表的一批人。他们的表现前已述及。这里须要补充的是，就连当时写了不少黄色歌舞音乐的代表性人物黎锦晖，1931年10月就在《申报》上连续发表自作词曲的《义勇军进行曲》等三首救亡歌曲；至当年12月下旬就有40首抗日歌曲结集出版。“七七事变”后，黎氏更以积极态度投入抗战宣传工作，编写抗日题材的文艺作品。1994年版删去了“另有少数人”如何如何一段是正确的。可见，多数音乐家与“致力于‘左翼音乐运动’和救亡歌咏活动”的“一小部分音乐工作者”在那时政治上是一致的，不存在分化，更说不上“日益加深”。如果要说分化，那也与“汪著”后文所说“音乐界抗日民族统一战线的形成”相矛盾了。

当然，看不到“少数”与“多数”音乐家之间的区别。也是不对的。但这是另一个问题。

9. 抗日时期“军事委员会政治部第三厅”是国民党政府被迫成立的吗？

1937年“七七”全面抗战爆发以后，由于日本侵略者的大举进攻和全国民族义愤的高涨，这时国民党政府政策的重点不是反共而是放在反对日本侵略

① 《毛泽东选集》袖珍一卷本，人民出版社1967年版，第523页。

者方面；他们对日作战是比较努力的。1938年年初，国民政府为了适应抗战和与国共合作的需要，改组军事委员会；在军委下属的政治部设四个厅，第三厅是管宣传的。当时蒋介石主动请周恩来当副部长（1984年、1994年两个版本均说副主任，有误）。

起初周恩来婉言推辞，后从抗日全局出发，经党中央同意后出任。蒋介石还主动请郭沫若任第三厅厅长（抗战前夕，蒋介石为了借重当时流亡日本的郭沫苦的身份和影响，取消了对郭的通缉令，并请他回国）。郭最初也不愿意，经周恩来劝说后，郭听从党的安排，将计就计以进步人士的身份负责组建和领导第三厅的工作。尽管蒋介石原来的打算是让周、郭都当空头副部长和厅长，但实际效果却不是以蒋的个人意志为转移。我们从国民政府改组军事委员会、组建政治部及第三厅的全过程看，应该说政治部第三厅是国民党政府主动要成立而非被迫的。对此，应按历史事实记写，也无可厚非。

其他如说黄自的抗日歌曲，只是“能够概括当时一部分群众（尤其是爱国的知识分子）在反帝斗争中的爱国热情”；而聂耳的爱国歌曲，则“表达了当时中国人民空前高涨的斗争热情以及他们对反帝斗争充满了胜利的希望和信心”。同样是救亡歌曲，为什么黄自只能代表“一部分”群众而聂耳却代表“中国人民”？再如批评黄自的《农家乐》“是对当时广大贫苦农民生活的歪曲和误解”（1994年版删去了“歪曲”）；批评赵元任的《劳动歌》“没有看到当时在我国劳动人民的思想深处不仅有悲痛，还有着巨大的愤怒……不仅是在忍受压迫，而且已经开始行动起来”“进行斗争了”；批评20—30年代间的民族音乐社团“同当时的革命群众斗争和新文化运动的关系并不密切”，批评丰子恺在西洋音乐史著作中“宣扬了个性解放的思想”；不加分析地否定抗战时期国统区的“千人大合唱”等不少现点，都是值得讨论的。

全书篇幅比例失调与框架体例不统一

1. 关于聂耳、冼星海的评介所占的篇幅

在中国近现代音乐史上。聂耳、冼星海是近半个世纪以来被音乐工作者学

习、研究最突出，其研究文章或著作被发表、出版（品种、数量）最多的两位作曲家。许多研究成果是实事求是的，符合中国近现代音乐发展史的原貌。但毋庸讳言，其中也存在着某种程度的人为拔高其作用、贡献和历史地位的现象，甚至将其神圣化。毫无疑问，聂耳的歌曲创作和冼星海的声乐、器乐创作，在中国近代音乐史上的贡献是巨大的，其历史地位是不可动摇的，在编史时适当增加些篇幅应该而又合理。但我觉得，两个版本给聂、冼的篇幅则是过多了。1984 年版正文 219 页，聂、冼共 27 页，占 12%强；1994 年版正文 289 页，聂、冼篇幅又增至 30 页，由于补充了其他内容，占全书 10.5%。再看近代音乐史上有多少有代表性的有成就和贡献的音乐教育家、作曲家、表演艺术家、音乐理论家应当入史且也有值得写的内容被挤掉了（有的根本不提，有的一笔带过，有的极其简略地讲几句）。一部通史，这样悬殊的篇幅比例，恐怕是不合适的。我们不能形式主义地单纯从所占篇幅的多少来论一个音乐家贡献的大小和历史地位的高低，但某个音乐家能否入史，入了史写多少篇幅；写不写生平事迹，写多少；写了摆在正文中还是放在地脚注文里，确实在很大程度上反映了编撰者对该人物的看法及其肯定程度。比如作曲家江文也就是典型的一例。1984 年版中只字未提，入不了史；而 1994 年版占了 7 页。这反映和说明了对江文也评价上的大转变（实际上，江文也的右派问题 70 年代末已改正）。

2. 关于国统区、沦陷区、解放区或根据地的划分

在中国近代史上，由于特定的、复杂的政治状况，从 20—40 年代，出现了不同地区存在着不同性质政权的社会现象，即有国统区、沦陷区、解放区或革命根据地之分。“汪著”第二篇第三、六、七章的写作框架是按区域来划分的。这样，全书体例显得不统一。

我们知道，中国近代音乐文化是在整个近代中国政治、经济、文化这个大背景的基础上萌芽、成长、发展起来的。而音乐文化的发展又有其自身的规律和特点，很多情况下往往与政治形势的变化、发展并不完全一致。各种音乐历史现象与一定的政治、文化之间是有联系的，但未必件件都有或必然有联系。在编史时，为了记述的方便，按政治区域来写，当然是可以的。这是一种方

式。但处理不当，未作“统筹构思”，便会出现条块分割，体现不出区域之间音乐文化的相互影响及其内在联系，体现不出某种音乐文化现象发展的基本脉络，体现不出音乐文化发展的历史继承性。比如 1984 年版第二、三章里，介绍了 20 年代和 30 年代专业音乐教育的发展状况，到 40 年代就没有介绍国统区的专业音乐教育了，可在谈“抗日时期的音乐创作”时，却突出“国立音乐院的山歌社”如何如何……；在第二篇第三章介绍了“工农革命歌曲和根据地的音乐”，并指出其“对后来的抗日战争、解放战争时期解放区音乐的发展有深远的影响”，但在后面的章节中却未见有呼应性的叙述来加以说明。再比如，30—40 年代，中国近代专业音乐教育有两个中心（国统区的国立音专和根据地的延安鲁艺），它们之间有什么内在联系？前者的存在对后者有没有影响？其他如对各种音乐体裁（声乐、器乐、歌剧等）的创作、对音乐表演活动的开展、对音乐思想理论的研究、对民族传统音乐的继承与革新等，均因条块式的分区域的写作体例都未能清晰、简要地给读者描述出一个发展的基本过程或基本轨迹。

3. 关于音乐作品分析的深度与全书的写作体例

作为一部通史式的音乐史，在对作曲家的作品评介时，到底具体分析到什么深度，是否要对一首作品的创作技法、曲式结构、调性布局、和弦运用甚至连作品旋律发展的主题动机都要去分析？这样去写，通史与专题性的音乐风格史又有什么区别？如果要写，那么对有代表性的作曲家的作品都应这样去分析。“汪著”对冼星海、江文也的某些作品的分析，如上所述的那样比较深入、细致，但又未对其他作曲家如黄自、马思聪、谭小麟等也是如此。这样，全书的写作体例也就不一致了。

结束语

“汪著”是截至 1997 年夏我国音乐史学界唯一公开出版的近代音乐通史。自 50 年代内部出版到 80 年代公开发行以来，在几十年的专业音乐教学中发挥了作用。在没有前人经验可借鉴，这一学科基本上是空白的情况下，编撰出这

样一部通史，应该说具有开创性，汪先生功不可没。而在20世纪50年代那样的社会政治思想背景下，书中对萧友梅等一批音乐家的作品、思想、理论持有那样的观点，“或者估计不足，或者错误的否定”[①]，这是丝毫不奇怪的。试问，那时有什么人敢于与占统治地位的思潮相左呢？在邓小平复出、拨乱反正不久的80年代初对该书进行修改时，难免还不能完全摆脱“左”的思潮的影响，这也是完全可以理解的。但事隔10年后在90年代再一次进行修订时，却仍有不少值得研究的问题存在，则使人有些不明白了，这就是促使我这个门外汉直言提出不同意见来讨论的主要原因。

“历史科学必须高度地实事求是，也就是按历史事实本身得出应有的结论”；“历史上治史的人，常有根据同一史实得出不同结论的情况。所以在研究历史时，首先要对历史事实进行全面、深入的核实。然后，不同的作者可以而且应该允许得出不同的看法，不同的结论，这正是最好的贯彻双百方针的方法。所以，我希望全国可以多出几种‘中国近现代音乐史’的教材，提出不同的看法，引出健康的争论……这样会更有利于史学的发展。”[②]

我才疏学浅，又是个外行。我的水平、我的学术动机，在1998年《中央音乐学院学报》第三、四期（连载）一篇文章的《结论与希望》中说得很清楚。恭请大家批评。

作者附言：在1998年第4期的纲目预告中，有“治音乐通史应力求做到三个有机结合事”这一部分，因考虑到本文篇幅过长，且与“汪著”的内容关系不大，故决定删去。感谢《天津音乐学院学报》提供版面，发表拙作；相信编辑部也一定会给更多的同志创造条件，刊载不同意见，引出健康的争论。

（本文原载《天津音乐学院学报》1998年第3期、1999年第1期）

① 见赵沨为《中国近现代音乐史》（汪毓和著）写的序。
② 见赵沨为《中国近现代音乐史》（汪毓和著）写的序。

黄旭东

还历史以本来面目
——“若干史实辨正”结束语兼向汪毓和先生请教

从去年12月中旬起，我在《音乐周报》上以《还历史以本来面目》为题，不定期地刊出了一组“近代音乐史若干史实辨正”的短文；另外，还在《天津音乐学院学报》1998年第3期和今年第1期上，连载了《应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价》（评汪毓和先生《中国近现代音乐史》），就中国近代音乐史学与史料问题，发表了我的一点学习心得和札记。

最近读到汪先生在《中国音乐》1999年第1期上的一篇文章，他有这样一种观点：“现在有些人常常将能否做到‘还历史以本来的面貌’作为对历史教学和研究工作的一个基本要求提出来（此话有语病；能否是正反两面带有选择性的。须改为‘应该’才能作为‘要求’提出）。……这似乎是一个无可争议的起码标准。实际上，却是一个非常高、非常难以达到，甚至不一定符合实际的要求。”汪先生尽管谨慎地用了“不一定”这个词，但行文逻辑所表述的观点很明确：“还历史以本来面貌”是难以达到的、不符合实际的要求。这里汪先生提出了一个有关音乐史学教学和研究的十分重要的原则问题，值得探讨和深入研究。今趁“史实辨正”告一段落之时，扼要表述一下我的基本看法，就教于汪先生。

“还历史以本来面目”的内涵是什么，这是首先要弄清楚的，否则便没有共同语言，无法进行讨论。

历史（过去了的事实）是可知、可认识的。我信奉唯物史观，即历史唯物主义，并力求以此为准绳来学习历史、认识历史、编写历史。这里加重点号的"历史"，是指前人或今人对以往事实也就是在一定时空（时间、地点）中发生过的人的活动（思想与实践）情状的文字记载，即历史作品。历史教学（课堂口述）和研究（文字撰述）都是在展示"历史作品"，它们的基本任务是相同的，就是要根据前人的记载向学生或读者实事求是、主从分明、脉络清晰地描述某一以往事实的情状（现象），揭示它的价值、意义及其发展的内在规律（本质）；目的在于使自己展示的"历史作品"对今人和后人有所启示和教益，成为一面镜子（以史为鉴），供人观照，健步于正道，勿走或少走、不走弯路甚至歧途。

"还历史以本来面目"中的"历史"，也是"历史作品"，"本来面目"是指某一以往事实的现象与本质的统一体。这句话的内涵或基本要求有两层：一是指记载的史实（时间、地点、人物及其活动等）应确凿、可靠、可信，经得起推敲，即要实。我在"若干事实辨正"中举出的例子，基本上是这一层面的问题，属史料范畴。二是指对史实的认识、阐释，应相对地客观、公正，力求避免门户、党派色彩；相对地符合该史实发生、存在时其应有的价值与意义，提出合理的史识，力求避免偏见，即要真。我在评汪先生《中国近现代音乐史》时举出的若干"应该入史而被忽略或遗忘的人与事（曲）"和"应予肯定或无可厚非而被曲解或贬抑的人与事（曲）"，大多是这一层面的问题，属史识范畴。比如，一部近代音乐史，把蔡元培放在无足轻重的地位甚至加以贬斥；不讲杨荫浏及其音乐理论研究的贡献，等等，这与中国近代音乐发展史的本来面目是有出入的。再如萧友梅，他主张"以西为师"，倡导向西方音乐学习，这是事实。但对此如何理解、认识呢？根据萧友梅的思想与实践，我认为，萧氏的主要目的是为了使"在旋律上那么丰富的中国音乐""迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提下获得古乐的新生"①，也就是为了振兴和发展民族传统音乐。而汪先生则认为黄自作品的音乐风格"缺乏强烈的激情和鲜明的

---

① 《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社 1990 年版，第 8 页。

时代气息”，在1984年版本中认为刘天华的创作缺乏五四时期特有的时代精神，等等。这显然都与历史本来面目不符。

简而言之，所谓“还历史以本来面目”就是可信的史料与合理的史识的有机统一即讲求历史的真实性。按照这样的理解，我觉得把它作为历史教学和研究工作的一个基本要求提出来，是完全正确和应该的，不是“似乎”而确实是无可争议的起码标准。但从某种意义上讲，这个要求也可说是“非常高”，但应该努力去做、去实现，不能因为“非常难以达到”就认为此要求不符合实际而加以否定。作为史学工作者，如果自己不想或不尽力去“还历史以本来面目”，那么他从事的历史教学和研究，还有多大价值和意义呢？我想，汪先生的本意决不是如此。

我在“史实辨正”中举出的若干差错之所以出现在某些工具书或史学著作中，最主要的恐怕是编撰者未掌握某些原始资料或对资料解读、取舍有误；或者使用了不够确切的第二手资料；或者编撰者凭记忆未作认真核实；有的也可能是编校、排印过程中粗心大意所造成。我辨正所依据的，有一部分是第一手原始资料（个别史实是亲历其境的），大部分是第二手，有的甚至是第三手资料。我的音乐史知识贫乏，也会有辨错了的。恳请专家们指正。

史学是靠史料来立论的。历史要成为科学，绝对离不开史料。要更准确地描述历史，更深刻地阐释历史，“还历史以本来面目”，就一定要发扬中国史学自古以来形成的“广泛搜集史料，精心鉴别史料”的优良传统；同时必须坚持唯物史观，使方法体化与史料之内，史料溶解于方法之中。[①] 这确实不是轻而易举的事，“难以达到”；但有志气的史家，应该朝这个方向去做，尽力而为。我长期从事编辑工作，是音乐史学的门外汉。只因有感于这一分支学科的重要及其存在的某些问题，班门弄斧，说了不少外行话和不中听的话。学识浅薄的我有自知之明，自以为是最要不得。真诚欢迎史家们提出批评。

（本文原载《音乐周报》1999年7月23日第2版）

---

① 见《北京大学学报》1998年第2期张岂之和王学典的两篇文章。

刘靖之

对“中共音乐史”的评论

——《几点澄清：对〈中国新音乐史论〉评论的回应》节选

在《新音乐奠基时期：1920—1936》一文的注【163】里，我讲了这么一段话：“1984 年出版的《中国近现代音乐史》（汪毓和著），严格地来讲，只能算作一部‘中共音乐史’，不是‘中国’音乐史，因为这本书不仅不够客观、全面、公允地论述新音乐史，它还以狭窄的唯我独尊的观点来以片面代全面，以偏激代客观的方式来评论新音乐发展情况。”（刘靖之编《中国新音乐史论集》，香港大学亚洲研究中心，1988 年，第 102 页）在《史论》的“绪论”里，也提及“中共音乐史”的说法（《史论》第 8 页和注【24】）。

上述有关“中共音乐史”评语引起大陆音乐界的广泛回应。汪毓和在 5 月 10 日上午的发言里，一开始便提到这个问题，他说：“我觉得我们之间的分歧，有具体的学术问题，也有一些事超过具体问题了，譬如具体问题对黄自怎么评价？有一些是超出学术问题的，譬如说刘靖之先生最早在他的第二本论文集里就提到我，说我编的教材是‘中共音乐史’，这就不是学术问题了，是涉及到基本立场、观点、方法。”后来还说道：“我写的还是音乐史，不是写共产党的党史。我作为一个共产党员，当然避免不了带着共产党的眼光来看历史，这点我不否认。那么，至于说这个是不是就叫做‘中共音乐史’呢？我觉得恐怕不太妥当。”

黄旭东认为汪毓和的那本书里，不是党员的音乐家占了不少篇幅，因此批评汪著为“中共音乐史”与那本书的面目不太一样，“你这么一来，当然站在你那个香港那么一个地区以及你自己的立场上来看，你没有错，称这本书为‘中共音乐史’，我认为从你的立场（来看）是没有错。但是，从另外一个立场，对我们大陆很多人来说，这种话就带有立场问题。”居其宏在发言里说，无论从理论上或从实践上来说，“中共音乐史”的说法都不准确：“什么叫‘中共音乐史’？是中国共产党的音乐史？或者是中国共产党领导下的音乐史？不准确。”第二个不准确是，汪毓和不是“中共”，“汪毓和本人有很多他自己个人的局限，他个人的局限在他的著作中表现得很明显，包括他那种‘左’的东西，‘左’的东西有时候是可以直接跟党挂钩的，有时可以跟中共领导层没有关系。”他还说，中共的高级领导有些话说得很清楚，中国音乐史上的很多错误当然跟毛泽东有关，和当时党中央文艺思想有关。但是我以为有很多东西与中国音乐领导人有关系，包括吕骥诸先生，他们创造性地发展了“中共”的某些东西，这些东西不能等同啊！居其宏很情绪地说“搞史学的人，切忌这种东西，那种情绪化的东西”。还有些批评是在其他场合上发表的，因此就不包括在这次研讨会的论文集里。事实上，汪毓和这本在1984年出版的《中国近现代音乐史》是引起我撰写《史论》以及组织召开“中国新音乐史研讨会”和出版这些研讨会论文集的动机之一，我当时的感觉是，既然《中国近现代音乐史》只包括他们想包括的内容，不包括那些他们不同意或甚至反对的音乐家和音乐作品，那么我身处香港，就应该写一本较客观较平衡的20世纪新音乐发展史。结果，我在香港大学亚洲研究中心的支持下，组织召开了十几次“中国新音乐史”和有关专题的研讨会，出版了《中国新音乐史论集》丛书6辑和《民族音乐研究》8辑。

为什么我会称汪毓和的书为“中共音乐史”？原因有六：

（一）“中国”应该包括大陆、台湾、香港、澳门以及海外的“中国”作曲家、音乐家和音乐学者，而不应只限于大陆。无论从音乐这门学科或这个行业来讲，甚或从地域上来讲，仅仅叙述大陆是远远不够的。周文中从40年代以来的作品、王光祈的音乐学论述等，都是在中国新音乐的范畴之内。缺少了台

湾、港澳和海外，换句话说，只叙述中共统治区域里的音乐发展史，中国新音乐是较为贫乏的、片面的。

（二）在音乐时期的划分上和对音乐家的评价上完全是依照中共和毛泽东那套原则的。在时期划分上，作者把全书分两篇九章：第一章“旧民主主义革命时期的音乐文化”，包括“传统音乐的新发展”和“清末民初的学堂乐歌”两部分。第二章“新民主主义革命时期的音乐文化”，其中包括“工农革命歌曲和根据地的音乐”、“左翼音乐运动以及音乐界、抗日民族统一战线的形成”、“四十年代沦陷区和国统区的音乐”、“文艺整风前后解放区的音乐”等七部分，完全是党史的格局。

（三）在音乐家的评价上，汪著的论述也是泾渭分明的，请看看他对聂耳的评价：“聂耳通过自己的创作体现了我国革命音乐的正确方向，并且初步解决了音乐如何为无产阶级政治服务，如何与广大群众相结合，如何创造各被压迫阶层的典型形象以及如何创造性地继承传统、借鉴外国来发展自己的民族音乐等问题。在党的教育和帮助下，聂耳以自己的天才和努力完成了他的历史使命——为我国‘左翼音乐运动’的发展和为我国人民大众的革命音乐的成长，树立了一面光辉的旗帜。聂耳和他的战友任光、张曙等人不愧为我国无产阶级音乐事业的建设者、开拓者和奠基者。”（第 134 页，1984 年版；第 158 页，1994 年版）再看看汪毓和如何评价黄自的历史地位：黄自的作品，音乐形象鲜明，曲调流畅、优美；注意了歌词与曲调的结合、声乐部分与伴奏的结合；注意了创作构思的细致、集中和乐曲结构的简洁、严谨；同时在一部分作品里也开始有意识地对音乐民族风格作了创造性的探索。“正是这些才使他的创作能够给予当时以及后来我国专业音乐界以较大的影响。但是，黄自创作中所反映的生活和思想感情，同当时斗争现实，还是存在一定距离的。他的作品的音乐风格，太多偏于拘谨、典雅，个别作品甚至过于雕琢，缺乏强烈的激情和时代气息。”（第 109 页，1984 年版；第 133 页，1994 年版）褒贬之间，位置摆得很清楚。

（四）在《中国近现代音乐史》1984 年第一版里，只有这么一次提到了江文也：“以及江文也的《山地同胞歌》（原名《生番之歌》）。”（第 100 页）

1994 年第二版，有关江文也的叙述有第 12、16、135、140、228、229～236 页，并且对这位作曲家有着较为肯定的评论：“综上所述，尽管江文也生活道路有过曲折，甚至在他一生中也有历史污点，他也为此历尽坎坷，但作为一位艺术家，他在中国近现代音乐史上还是有不可抹煞的贡献和成就的。他不是一位学院式的作曲家，但这不影响他在音乐创作上显示出自己的才华和发挥他那不可抑制的创作热情。特别是近半个世纪中，他坚定不移地通过自己的艺术实践朝着不断加深自己对祖国文化、对人民的了解和热爱作出努力，这是应该给予肯定的。”（第 236 页）

（五）在《中国近现代音乐史》的“结束语”里，最后一段话是这样的：“综上所述，可以看出，近百年来我国音乐文化的发展过程，正是人民大众反帝反封建的音乐文化同各种反动音乐文化不断斗争的过程。我国现代新音乐同其他现代新文艺一样，是在同一切反动政治势力的斗争中壮大起来的，是在同一切反人民的音乐文化的斗争中成长起来的。特别是‘五四’运动以来我国新音乐的蓬勃发展，正是党所领导的革命文艺取得伟大胜利的标志，也是党的文艺路线在音乐战线取得伟大胜利的标志。它不仅在以往的群众革命斗争中起了很大的促进作用，它还为社会主义音乐事业的全面建设奠定了坚固的基础和提供了丰富的经验。”（第 218～219 页，1984 年版；第 289 页，1994 年版，1994 年版的第四句给改成“正是与人民大众反帝反封建的斗争不断加强其紧密联系的过程”。）

（六）这本书的“序言”是赵沨写的，在“编后记”的最后一段里，作者对“赵沨、李元庆、吕骥、孙慎等同志”致以衷心的谢意（第 269 页，1984 年版；第 331 页，1994 年版）。

上述六点清楚地说明了将《中国近现代音乐史》称为“中共音乐史”的原因，是经过分析研究而得出来的结论，并不是“情绪化”的东西。在第一版与第二版相隔的 10 年里，作者对江文也、黄自和聂耳在音乐史上的地位有不同评价；作者邀请赵沨写“序言”，作者向诸领导人的致谢以及在“结束语”里结束段落的话，无不表明《中国近现代音乐史》是得到了党内音乐领导人同意、支持、指导下的一本史书，否则在 80 年代是难以得到批准出

版的，也难以成为在过去半个世纪里一枝独秀的音乐史教科书。黄旭东说这本书有为数不少的音乐家不是党员，因此说这本书不是“中共音乐史”，我看这种说法不合逻辑，中华人民共和国除了共产党外，还有许多民主党派，但“四个坚持”不是肯定了其根本性质吗？在《中国近现代音乐史》里，只有聂耳和冼星海等党员音乐家才是这个时代的代表，其他不是党员的音乐家如黄自等，便有着各种各样的缺点，就算有些贡献，始终难获青睐。“中共音乐史”代替了中国近现代音乐史的讯息是十分清楚的。

（本文原载刘靖之、李明主编《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心、岭南大学文学与翻译研究中心2001年版）

戴鹏海

“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题

——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起

释题：文中所说亟待重写的“音乐史”，专指以1919—1949年这一时段的中国音乐发展进程为描述对象，而且自20世纪60年代迄今一直用作音乐院校、系科的授课教材或教学参考资料，因之具有范本性和导向性的中国现代音乐史。重写这一时段的音乐史之所以成为“敏感”话题，是因为80年代后期以来，一提“重写”，即被某些位尊言重者目为“资产阶级自由化”而横加政治谴责；甚至到90年代末还有老调重弹者（见1999年第2期《文艺理论与批评》置于首篇的《拯救还是戕害》一文）。之所以又“不得不说”，是考虑到后来成为教材的《中国现代音乐史》是在“左”倾思潮泛滥成灾的“大跃进”时代的特殊历史条件下编写成书的。十一届三中全会后虽有所调整，抹去了某些过于明显的“左”的痕迹，但并未从当年以“阶级斗争为纲”的指导思想的阴影中走出来，总体框架并未按照“解放思想，实事求是”的精神作根本性的改变。由于它未能客观、公正、真实、准确、全面地反映20世纪上半叶中国音乐的历史进程，继续将其作为教材传授给21世纪的音乐学子，必将形成误导，显然是极不负责的。

关键词：《中国抗战歌曲集》，李抱忱，中国现代音乐史（1919—1949）

一

20世纪以前，中国的歌曲不外乎两类：一类是出自无名氏之手的民歌，无传谱，全凭各族人民世代口头相传，才得以存活至今；另一类是文人自度曲，虽有传谱，但因系个人怡情遣兴之作，或自娱，或供三五知己品味赏听，故其传播面远不及民歌广泛，社会影响也相对小得多。直至20世纪初，随着“学堂乐歌”的出现，近代意义上的、以面向社会和群众为鹄的的歌曲创作才姗姗来迟。

初期的“学堂乐歌”悉数为选曲填词。其后虽偶有依词制谱之作，但数量既少，质量也不高，因此只是中国近代歌曲创作的萌芽或起步阶段。

进入20年代，以青主的艺术歌曲《大江东去》（1920）和黎锦晖的儿童歌舞表演曲《可怜的秋香》（1921）为起点，相继产生了一批歌曲的佳作，其数量和质量均为“学堂乐歌”时期的创作所不可企及。然而当时的主客观条件，却限制了这一时期歌曲创作的发展与提高，主要表现在以下方面——

当时，在欧美学过（主修或选修）音乐回国的只有杨仲子、萧友梅、赵元任、青主、黄自5人。杨一生从事音乐教育，从不搞创作；萧、赵分别从事音乐教育和语言学研究，创作只是附带的；青主因参加第一次国内革命战争，戎马倥偬，根本无暇顾及创作；5人中唯一在国外主修作曲的黄自，则因迟于1929年秋才回国，故在创作上施展身手已是30年代的事了。这是一方面。与此密切相关的另一方面是，虽然这一时期北京一些高校都相继建立了音乐系科，但是由于专业师资奇缺，因此均未设置作曲专业；上海国立音专（前身为1927年创办的国立音乐院。以下统称音专）虽设置了理论作曲组，但因开办迟，一时还没有来得及培养出自己的作曲专业才人。在这种情况下，尽管萧友梅、赵元任均有作品问世，且结集出版（如萧的《今乐初集》、《新歌初集》，赵的《新诗歌集》）；毕业于上海艺术师范学校的陈啸空、邱望湘、沈秉廉、钱君匋等也开始了创作活动；特别是黎锦晖创作的儿童歌曲，在小学和幼稚园中还广为传唱，但在总体上，这一时期中国歌曲创作力量还很单薄，既未形成队

伍，也未形成气候；在创作技巧上，除留学归来的萧、赵等人外，其他歌曲作者均未达到应有的专业水平。也许正因为如此，自有中外音乐文化交流以来，直到 20 世纪 30 年代中期以前，传播到海外去的并不是近现代意义上的创作歌曲，而是民歌。

据音乐学家钱仁康考证，最早介绍到海外去的中国民歌是希特纳（Hittner）记谱的《茉莉花》；在伦敦出版时还配有钢琴伴奏。英国首任驻清廷大使秘书巴罗（J. Barrow）在其所著《中国之旅》（*Travels in China*，1804 年出版）一书中提及此事时，除完整地引用了希氏记谱的旋律外，还将首段歌词译成中文，并按汉语读音注以罗马字拼音（见《钱仁康音乐文选》上册，第 182 页）。按照此说，这首民歌传到英国，当不早于 19 世纪初。

此后百余年，外国人还是只知道中国的民歌。这显然与近现代的中国歌曲创作起步迟、发展慢、水平也不高有关。但是到了 30 年代中期，情况却发生了变化。首先，继黄自之后，一批留欧的作曲家先后回国。其中除任光和冼星海从事电影配乐外，吴伯超、萧淑娴、李惟宁都在音专理论作曲组任教，从而使该组的师资力量相对加强。其次，该组经过几年教学，培养了有“黄自四大弟子”之称的贺绿汀、江定仙、陈田鹤、刘雪庵等一批掌握了较为娴熟的专业作曲技巧，并活跃于乐坛的作曲人才。时正留学东京的江文也也因其作品多次在日、德获奖而崭露头角。以聂耳为代表的一批从抗日救亡运动中涌现出来的左翼音乐家，更是以他们唱出了时代强音的救亡歌曲，赢得了人民群众的热烈欢迎。至此，中国的歌曲创作不仅开始形成了颇具实力的队伍，而且产生了影响广泛的精品。在这种情况下，把中国的歌曲创作介绍到海外去的条件已趋成熟，“万事俱备，只欠东风”了。

时机终于出现！1934 年，俄罗斯著名作曲家兼钢琴家切列普宁（Alexancler Tcherepnine，中文名齐尔品）委托音专校长萧友梅在上海举办“中国风味之钢琴曲”征集活动，因此结交了一批音专出身的青年作曲家，并对他们的创作才华甚为赏识。1935 年，他在东京创办了“切列普宁现代音乐丛书”的出版机构——龙吟社（Ryuginsha），随即便以“切列普宁收藏曲集”（Collection，A. Tcherepmine）的名义，推出了有中英文歌词对照的 4 本中国

青年作曲家的个人歌曲创作专集——贺绿汀的《四歌曲》、刘雪庵的《三歌曲》和《四歌曲》，以及江文也的《生蕃四歌曲集》(后改名《台湾山地同胞之歌四首》)，从而成为把中国创作歌曲介绍到海外去的第一人！由于龙吟社出版的乐谱在巴黎、维也纳、纽约等国际大都市都有总代理的经销点，通过这些渠道，外国人才第一次看到中国的专业歌曲创作出版物。或者说通过这些出版物，外国人才第一次知道：原来中国除了传统的民歌，还有近代意义上的专业歌曲创作；不过它们比最早流传到海外的《茉莉花》记谱，至少晚了130年！

二

上述介绍到海外去的中国民歌和创作歌曲，都是外国人代劳的。特别是龙吟社出版的4本创作歌曲集，不仅展示的是中国作曲家的“个体形象”，而且所选作者和曲目也是从专业角度来考虑的，还只限于独唱。因此，一些已经在当时广为传唱的救亡曲代表作均未包括在内，这自然是美中不足。弥补了这个缺陷，第一次既比较全面地向外国读者展示了中国作曲家的“群体形象”，又具有鲜明的时代特征，而且还是中国人自己编的海外版歌曲集，首推李抱忱编选、加尔各答彩印有限公司（Calcutta Chromotype Ltd.）出版，并附有中英文歌词对照及钢琴伴奏的《*China' Patriots Sing*》〔编选者曾译为《唱啊，中国的爱国人士》，后定名为《中国抗战歌曲集》(*Song of Fighting China*)〕。

这本集子初版于1939年，共收入“九一八事变”至抗战初期12位作曲家的代表作各一首。其中合唱为2首，齐唱为10首：包括（1）《国歌》(孙文词，程懋筠曲，(2)《国旗歌》(戴季陶词，杜庭修曲)，(3)《义勇军进行曲》(田汉词，聂耳曲)，(4)《自卫》(马祖武词，赵元任曲)，(5)《救国军歌》(塞克词，冼星海曲)，(6)《牺牲已到最后关头》〔麦新词，孟波曲（集中误为“麦新、孟波合作词曲”——笔者注)〕，(7)《长城谣》(潘孑农词，刘雪庵曲)，(8)《大刀进行曲》(麦新词曲)，(9)《出发》(劳景贤词曲)，(10)《中华民族不会亡》(柳倩词，吕骥曲)，(11)《游击队歌》(贺绿汀词曲)，(12)《抗敌歌》(韦瀚章、黄自词，黄自曲)。以上12首中除（4）（7）（9）（11）

（12）原来就有伴奏谱，其他各首均由他人代配——（1）（2）为赵元任配，（3）（5）为李抱忱配，（6）（8）为刘雪庵配，（10）为周美德配。歌词英译则分别由以下中外人士担任：（1）（2）（10）为杜庭修，（3）（4）为李抱忱，（5）（7）为“anonymous”（匿名之意——笔者注），（6）为马彬和，（8）（11）为梅克敌，（9）（12）为戴爱士（后3位为国际友人——笔者注）。

大概是因为这本集子通过介绍战时中国歌曲创作，发挥了向海外侨胞和国际友人宣传抗战的作用，受到欢迎的缘故，于是1944年又由同一出版社出了增订版。除更换了部分译者和伴奏作者（《长城谣》、《游击队歌》改由L. S. Hammond译，《大刀进行曲》改由W. A. M. 译，《出发》改由E. E. T. 译，《抗敌歌》改由E. E. T. 和PHM译；《中华民族不会亡》改由M. T. T. 和P. C. L，配伴奏），还增补了1939年以来传唱一时的歌曲10首。其中独唱为7首，齐唱、重唱、合唱各1首：包括（1）《出征歌》（朱契词，李抱忱曲），（2）《嘉陵江上》（端木蕻良词，贺绿汀曲），（3）《兵农对》（卢冀野词，陈田鹤曲），（4）《我们是民族的歌手》（冰心词，吴伯超曲），（5）《农歌》（《垦春泥》之另名，田汉词，李抱忱曲），（6）《热血歌》〔吴宗海词（集中误为“词作者佚名”——笔者注），黄自曲〕，（7）《国殇》（卢冀野词，江定仙曲），（8）《自由的号手》（克锋词，马思聪曲），（9）《开荒》〔杨白华词，吕骥曲（集中误为“中国民歌”——笔者注）〕，（10）《满江红》（岳飞词，古调）。这10首中，（9）（10）原无伴奏谱，分别由李抱忱、陈田鹤代配；歌词英译则分别由5位国际友人担任：其中（1）（2）（3）（10）为L. S. Hammond，（4）（5）为R. T. Baker，（6）为M. Votaw，（7）（9）为F. Taylor，（8）为S. Mossa（集中把词作者搞错了的，除上面提到的《热血》外，还有误将《大刀进行曲》印成“田汉词”。初版并无此错误——笔者注）。与初版比较，此次增订不仅多收了5位有代表性的作曲家的新作，而且增加了独唱与重唱。这正好反映了抗战歌曲作者队伍的扩大和体裁样式的发展，因而也更具特色。

关于这本集子的成书过程，李抱忱曾专门写过一篇题为《编辑英文版中国抗战歌曲集的经过》的文章（见桂林版《新音乐》1940年4月1卷4期）。他说：起因是当时国民党中宣部国际新闻处（指部长董显光和处长曾虚白——笔

者注）认为“抗战歌曲有向国际宣传的必要”，以便“使外［国］人知道我们广大的民众都在唱些什么歌”。他就是根据官方授命具体操办此事的。接受任务后做的事有以下 4 件：一是“选曲”，二是“为没有伴奏的入选曲写伴奏”，三是“将歌词译为能唱的英文”，四是“作一篇英文短序并简单地介绍这些歌曲及其作者”。

以初版为例：所选 12 首歌曲，“5 首已有伴奏，有 3 首的伴奏由编者稍加修改（指《国歌》、《国旗歌》和《中华民族不会亡》——笔者注），有 2 首是请刘雪庵先生代写的，剩下的 2 首则由编者代写”。鉴于“向国际宣传的抗战歌曲至少非译为英文不可”，且“译为他国文字，凭空的要添上许多文法、发音、押韵、抑扬顿挫和节奏等限制”，因此又“请了几位英国和美国的朋友共同翻译（指“anonymous”、马彬和、梅克敌、戴爱士——笔者注），经过了多次的推敲试唱”才定稿。在“选曲”上，更是严格把关，一丝不苟。“选择的条件主要有两个：第一必须流行，第二必须优良；附带的条件是在可能的范围内，包罗的作家愈多愈好，而不集中于几个作家”。凡“流行而不优良和优良而不流行的歌曲皆不能入选”。选择分为初选和复选两个步骤进行。方法是初选时“先征求了各地音乐界的朋友、学生和民众歌咏团体的意见，请他们选择他们认为最流行的优良抗战歌曲”报上来。经编者“将这些意见统计以后，又经刘雪庵、贺绿汀、陈田鹤数［位］先生在复选时参加了许多高见，结果共选了 12 首”。至于作“英文短序”，尽管是编者的事，但除“简单的说明了这几年来音乐怎样宣传抗战意识，抗战怎样发挥音乐力量的事实”外，在“写歌曲及作者的介绍时［还］得到贺绿汀、刘雪庵二先生的帮忙，给了编者很多难得的消息”，从而保证了这部分内容的准确性。

由于编选工作始终坚持了流行与优良兼顾的筛选标准，又采取了自下而上的群众推荐与专家论证相结合的选曲方法。不是闭门造车，而是从调查研究入手，走群众路线，力求做到集思广益。因此，尽管从“九一八事变”到抗战相持阶段初期涌现的抗日救亡歌曲数以千计（据《中国近现代音乐书目》，在此期间的有关出版物就达百种以上），从中精选 12 首，难度之大可想而知；况且“因为时间的限制，未能大规模地征求意见，所发出去的信也因同样原因未能

等候到全数的答复（这是由于战争的原因，即使是大后方，邮路也极不通畅——笔者注）”；以致“征求各地意见的结果并不圆满”。但是从结果来看，收入初版的歌曲，除（1）（2）并非抗战歌曲，带有明显的“钦定”色彩外，其他10首（救亡运动和抗战时期各半）都的确是具有广泛代表性的抗日救亡歌曲精品。它们不仅经受了时间的检验与历史的筛选一直传唱至今，而且有5首还是“20世纪华人音乐经典”入选曲目，这就足以说明一切了。

三

关于这本集子的编者，也是很值得介绍的。现在提起李抱忱，大陆音乐界60岁上下的恐怕都极少有知道他是何许人。但是在三四十年代，他却是活跃在中国乐坛的一位颇具知名度的指挥家、作曲家、理论家和音乐教育家。他原籍河北通县，1907年生。早年就读于北平燕京大学音乐教育系。1930年毕业后任教于北平育英中学时，就致力于组织和推进北平大中学校的合唱活动。他领导的育英中学合唱团，除在市内活动外，每年暑假都沿京沪线南下，到天津、南京、上海、杭州演出，颇有影响。特别是1935年组织北平14所大中学校学生在故宫太和殿前举行的千人露天合唱音乐会，更是盛况空前。作为中国男性合唱指挥家和开展北方合唱活动的第一人，他对起步阶段的中国合唱艺术作出了开拓性的贡献；并与同一时期周淑安（中国第一位女性声乐教育家、合唱指挥家和作曲家，音专声乐组主任）在上海组织和推进大中学校的合唱活动，一北一南，遥相呼应。1935—1937年，他一度去美国，在欧伯林学院继续攻读音乐教育，并获学士学位。回国后，先任教育部音乐教育委员会驻会委员兼教育组主任；1940年，重庆青木关国立音乐院成立后，调该院任教授，并一度任教务主任。在此期间，除继续从事合唱指挥活动，还为郭沫若领导的军委政治部第三厅写过《怎样指挥歌咏》的3万字长文，并在《新音乐》和《乐风》等刊物上发表过《歌咏指挥讲话》以及《歌咏指挥的应用》等连载文章，以适应战时开展群众歌咏活动的需要。1944年，他再度赴美攻读音乐教育，相继获欧伯林学院硕士及哥伦比亚大学博士学位，并历任耶鲁、爱荷华等

大学教授、系主任。在耶鲁期间，曾组织学生成立中文合唱团，通过演唱，既让学生学会了汉语发音，又向美国听众介绍了中国合唱作品，一举两得，堪称别开生面之举。1972 年，他因病退休，去台湾定居。1979 年以疾终。

李氏一生除致力于合唱指挥和音乐教育外，所作也颇丰。论著有为英文版的《大美百科全书》写的长条——《中国音乐》以及《中国音乐的几种特点》、《合唱指挥法》等，并结集出版了《李抱忱音乐论文集》。作品有《旅人的心》、《汨罗江上》、《游子吟》、《丑奴儿》等艺术歌曲，并结集出版了两集《李抱忱歌曲集》。收入《中国抗战歌曲集》的《出征歌》即是他的合唱代表作。为同一歌词谱曲的有好几位作曲家（包括贺绿汀这样的名家），但以他这首写得最好，也最受欢迎。1941 年，我在离湖南湘乡县城还有百里之遥的偏僻山冲读初一时，教师就在音乐课上教过这首歌，可见其流传之广、影响之大。

此外，他还是最早将外国声乐名作介绍到中国来的音乐家之一。30 年代初，北平中华乐社就出版过他编译的《普天同唱集》、《混声合唱曲集》第一集、第二集（1932、1933）以及《独唱曲选》第一本（1933）、《男声合唱曲选》（1934）；其他散见于抗战期间一些出版物中的，还有以“饱尘”的笔名译词或填配的《当我老母亲》（即《母亲教我的歌》，德沃夏克曲）、《摇篮曲》（勃拉姆斯曲）、《两个挺进兵》（即《两个禁卫兵》或《二武士》，舒曼曲）等独唱，《船夫曲》（即《伏尔加船夫曲》，俄罗斯民歌）、《念故乡》（根据德沃夏克《新世界交响曲》第二乐章英国管独奏段落改编）、《我所爱的大中华》（多尼采第原曲）等合唱。

他填配的外国歌曲颇具特色，其长处为时人所不及。除文笔流畅，明白如话外，因为他自己就是以写声乐作品见长，深谙音律，所以词曲结合丝丝入扣，唱来朗朗上口。如 30 年代名噪一时的词家韦瀚章也曾用《念故乡》的旋律填配过一首叫《老大徒伤悲》的歌，由于词曲结合生硬，且文字古板（如“瘦影已婆娑”、“暂且蹉跎”之类），情绪消沉，因此尽管其作问世早于《念故乡》，且收入商务印书馆再版过 10 余次的《复兴初级中学音乐教科书》第一册，但流传度却远不及后者广泛。尤为难能可贵的，是他填的词有着鲜明的时代特色。如抗战期间为《念故乡》和《我所爱的大中华》填的词，就有意识地

注入了爱国主义的内容，从而收到了“洋为中用”之效。

《念故乡》原来只有一段词，写的是常见的乡情乡思。抗战爆发后，他针对大片国土沦于敌手，众多百姓流离失所的现实，又加写了“叹故乡已沦陷，处处成焦土；众同胞被涂炭，遍地皆尸骨。我不能徒悲切，空忆从前乐；应献上血和肉，恢复旧山河”的段落。不仅感情转换自然，而且带有典型的时代特征。由于它唱出了国破家亡的痛苦和收复失地的决心，激起了普遍的共鸣，因此备受大后方热血青年的喜爱，并被广泛选为学校音乐教材；我就是读高小时在音乐课上学唱这首歌的。事隔半个多世纪，这首感人至深的歌，就像壮怀激烈的《出征歌》一样，我至今还能完整地背诵。

《我所爱的大中华》更是一首至情之作。它以礼赞的方式，通过反复咏唱“我所爱的大中华，我愿永远为你尽忠；你的久远的历史与文化，使我常觉得骄傲光荣。你的江河湖泊美丽如画，我一生一世永远怀想；你的平原山野何其伟大，我一生一世永远不忘。当你受侵略，我心如刀割。我永远爱你，祝我中华亿万年”的句子，在虔诚的倾吐和由衷的抒发中，点燃了人们挚爱祖国的感情圣火，同样也起到了激励人们为它赴汤蹈火、万死不辞的作用。因此，抗战胜利前后，它不仅在一些中学和业余的合唱团体中广为流唱，还被重庆的中央训练团音干班、国立音乐院以及上海国立音专等用作合唱教材。

当然，李氏一生的音乐活动中最值得大书一笔的，还是他编的《中国抗战歌曲集》。这本集子虽是“官书”，却无“党气”和霸气。作为编者，他不仅在曲目筛选、找人译词配伴奏等方面几经斟酌，煞费苦心，而且在作品取舍上不存党派偏见，不搞“因人废言”，确实坚持了“流行”与“优良”兼顾、“包罗的作家愈多愈好”的标准，真正起到了如实反映当时“广大的民众都在唱些什么歌”的“国际宣传”作用。这是很不容易的。仅此两点，也足以说明：对他这位在中国现代音乐史上有过特殊贡献的前辈，后人是不应该淡忘的。

四

然而，事实上他却早已被人淡忘，不仅是业绩，就连名字也是近年来才在

史书上露面的，下面是几个典型的例子——

例一：有位叫沙临岳的，20 世纪 40 年代中期在北平育英中学读书时曾唱过《我所爱的大中华》。据说他不仅唱后“感到骄傲和光荣”，“陶醉在全曲的情感中而不能自已”，而且“历久不忘，已超过半个世纪”。后来他把这首歌带到台湾，并指挥省政府社会处合唱团首次演唱，从此这首歌也在该省生了根。1949 年，沙君回大陆工作。退休后因与同好组织“自娱性的合唱队”，被推选为指挥，便起心要排练这首歌，只是苦于找不到乐谱。为了不忍让这首“上乘的爱国合唱曲……在大陆成了绝响”，于是几经“思索与回忆，把乐谱写了出来，也把歌词中记得的写了出来，记不清的则自己补填了新词”；但总觉得这样做“失去了原汁原味”。万般无奈，只好投书上海《爱乐者》月报（见该报 1998 年 5 月 9 日第 63 期的《寻找〈我所爱的大中华〉乐谱》。以上所引即出自此），呼吁“藏有此歌的朋友，能公诸所藏，让此歌重新焕发出新的生命”。然而见报“半年来，音讯全无”（我们上海音乐学院图书馆资料室所藏重庆中训团音干班油印的合唱教材中倒是有这首合唱谱，只因不知沙君通信处，无法相告）。眼看“对此似已绝望”，不料台湾高雄“爱与乐”全能教育协会创办人陈功雄从《爱乐者》报上看到沙君的文章，就将他珍藏的收有这首乐谱的《合唱》曲集寄给了《爱乐者》编辑部，托其转交。沙君得悉后，自然喜出望外。除致函这位素不相识的有心人深表谢意，又写了一篇《〈大中华〉找到了》的文章，在同年 11 月 30 日出版的《爱乐者》第 66 期见报。文中感慨系之地写道，此歌是他 1948 年“从北京带去台湾，后来就在台湾流传开来，至今已半个世纪了，可谓历久不衰”；而“在大陆……竟无人再唱此歌，以致成了绝响，竟连歌谱也找不到了。现在此歌又从台湾回到我的手中……真令人有‘完璧归赵’之叹”。我读了沙君这两篇文章，也不禁慨然兴叹：一首国人填配的歌曲，作于大陆，流传于大陆，还是由大陆的人带到台湾去的，不料竟在台湾唱开了（据沙君《寻找》一文说：60 年代中期他就曾在半导体收音机中意外地听到台湾合唱团演唱的这首歌），生根了，而且正式出版了；倒是大陆不仅从未正式出版过，久而久之，甚至连知道有这首歌的都屈指可数了，以致当初把它带到台湾去的“传歌人”想找到这份歌谱而通过媒体发出“寻呼”，历时半年都了

无反应，结果还是在台湾的有心人得知此情况，才通过“中转机构”，把歌谱寄到当初把它从大陆带到台湾去的人手里。面对这个不无讽刺意味而令人啼笑皆非的尴尬事实，岂不是值得深思吗！

例二：20 世纪 90 年代初由中华民族文化促进会主办的“20 世纪华人音乐经典”系列活动，其中一项是由大陆和港台的 17 位音乐界权威人士组成的艺委会推荐，提名和决选 1905—1991 年海内外华人作曲家的优秀作品。按理说，李抱忱不仅是老一辈的著名音乐家，而且他的《出征歌》还是抗战歌曲的代表作，在海内外都有过广泛的影响，成为“20 世纪华人音乐经典”的入选曲目，绝对是不在话下的。然而第一次推荐的 333 首、部曲目，根本就未含李氏之作。第二次提名的 156 首、部曲目，还是没有《出征歌》，倒是把他的一首叫《人生如蜜》的合唱摆进去了；而且最后还居然成为入选的 124 首、部曲目之一。此曲作于何时？内容如何？写得怎样？有何影响？所有这些，即使像我这样搞了 50 多年音乐工作，读了 5 年音乐学院理论作曲系本科，在校期间就参与编写中国现代音乐史，“文革”后又一直从事这方面的研究，而且自信对李氏其人其作还相当熟悉，但是对《人生如蜜》却前所未闻。那么它又怎么会成为入选曲目的呢？经过多方了解才知道是一位资深指挥家提的名，理由是他指挥过，而且据说合唱效果不错。兴许是艺委会出于对该指挥家的信任和尊重，于是竟在既未看到乐谱，也未听到录音的情况下，就通过了提名，就拍板入选了。当然，关于入选曲目的提名，见仁见智，何况仅供决选时参照比较，并非定论，自属无可非议。但令人百思不解的倒是以下几个与此有关联的问题：一、《人生如蜜》，不论其时代意义、社会作用或其知名度、流传度，至少在大陆都远远不如《出征歌》，但怪就怪在提名时竟无一人提到后者。二、参与推荐、提名（同时也是评议）工作的 10 位音乐家，台湾仅 1 名，香港也不过 2 名，大陆占绝大多数，为 6 名；但《人生如蜜》的提名者却恰巧是抗战期间在李氏任教的国立音乐院学作曲的一位大陆音乐家。不仅如此，当评议组 10 名成员对提名曲目逐一“过堂”时，在场的另外 6 位大陆音乐家（其中 2 位还既是长期从事中国现代音乐史的教学和研究，且有专著问世的专家，又是此次系列活动的艺委会委员）对此提名竟未表示异议，于是获得通过。这也是出乎意

料的。三、如果说提名并非定论，还有推敲的余地，而无须细究的话，那么最后一轮决选的结果就更加匪夷所思了。据悉，决选是在 17 名艺委会委员中进行的（5 名缺席，其中有 3 名授权其他出席者“划票”，还有 2 名“表示原则认同”）。虽对提名曲目进行了“补充，讨论，并以计票方式通过”，还否决了 32 首；但《人生如蜜》仍然进入了入选曲目。不仅如此，在以艺委会的名义公布的入选曲目名单中，居然还把一生中只有最后 7 年是在台湾度过的李抱忱说成“台湾作曲家”。凡此种种，岂不都足以说明对这位中国现代音乐史上的前辈音乐家太缺乏应有的了解了吗！

例三：汪毓和编著的《中国现代音乐史纲》，是大陆的同类著作中出版最早（1961 年作为中央音乐学院的试用教材内部出版，1984 年复由人民音乐出版社正式出版，1991 年再由该社出修订版）、再版次数最多（至今修订本已再版 6 次，其他几本同类著作则无一部再版过），而且是最早用作中央音乐学院教材，并被其他高等音乐、艺术院校及高师音乐系科用作教学参考书目的一部，其影响之广泛，由此可见一斑。然而就是这样一部专供教学之用，且长期以来风行大陆的史书，从 1961—1991 年的 30 年间，却对李抱忱只字不提。直到修订版问世，才总算在第六章第二节介绍 40 年代国统区音乐生活的概貌时新加了一句“国立女子师范学院音乐系（李抱忱负责，1940）”（见该书第 215 页）。虽然提到李氏总比过去只字不提好，但对这位连冼星海都称许为“在战时负起重大的音乐教育任务”的音乐家（见《冼星海全集》第一卷第 117 页——《现阶段中国新音乐运动的几个问题》），却未免太轻描淡写了。更为可叹的是，就连这短短一句话也显然与事实不符。因为国立女子师范学院音乐系从建立起，开始是杨仲子（1940），其后复由吴伯超（1941）、杨大钧（1943）接替，而李抱忱则从来没有当过该院的音乐系主任，倒是从 1940 年青木关国立音乐院创办后，一直在该院连续工作了 5 年之久，直到 1944 年再度赴美为止。作为前身为青木关国立音乐院的中央音乐学院的学生和毕业后又一直在该院任教，而且还是负责审改该院校史的作者，却在自己的专著中闹了这样一个张冠李戴的笑话，岂不是同样说明对所提及的对象连起码的情况都没有搞清楚吗！

这里以“汪著”为例，是因为它问世最早、版次最多、影响最大，也最有代表性。其实，以上情况在继“汪著”以后出版的同类著作中也照样存在，可见是一个相当普遍的现象。如由全国11所高师及艺院的中国音乐史教师集体撰写的《中国音乐通史简编》（山东教育出版社1991年版）就没有出现过李氏的名字；另外一本作为函授学校和音乐院校共同课教材的《中国近现代音乐史纲》（南海出版公司1997年版）也只是在第六章第二节中一笔带过地提到李氏担任过国立音乐院教务主任（据说人民音乐出版社编的“音乐自学丛书·理论卷”中有《中国近现代音乐》一书，其中是否提到李氏，又是如何介绍的，等等，因尚未出版，只能拭目以待了）。既然新中国成立以来各高等音乐、艺术院校和高师音乐系科以及函授学校都是用的这类教材，难怪今天连60岁上下科班出身的音乐工作者都鲜有知道李抱忱是何许人。至于发生上述李氏作于大陆、流传于大陆的《我所爱的大中华》竟无从寻觅其乐谱，以及他入选“20世纪华人音乐经典”的曲目同样既非作于大陆，也非流传于大陆的《出征歌》之类反常的事情，也就不足为奇了。

五

对于上述几部史书如此冷落李氏，我是很不以为然的；而且我也不信它们的作者果真对这位曾经活跃于中国乐坛的重要音乐家竟然一无所知。因为无论年龄和经历，他们都和我大体相似——都是60多岁以上，又都是在国统区接受的中小学音乐教育；更何况他们长期以来都是从事中国近现代音乐史的教学和研究，总不至于连我都略知一二的事情，他们倒反而不知道。当然，我这种想法只是根据一般常理的推断。为了避免一厢情愿，主观臆测，我也曾这样设想过：是不是由于李氏早在抗战期间就去了美国，他在大陆的音乐活动又主要集中在三四十年代；而当时出版的音乐书刊本来就不多，保留至今的更是难得一见。在史料匮缺的情况下，把他作为自己专著的论述对象，无疑是“巧妇难为无米之炊”。因为写史不能仅凭自己所了解的点滴情况，而是必须以可查可考、经得起验证的史实为依据的，所以对于李氏才干脆不提或稍作提示。但是

新近读了上海教育出版社去年刚出版的《中国近现代音乐教育》(伍雍谊主编),却发现我这种设想倒真的是一厢情愿。

此书说的是从鸦片战争到新中国成立的百年间中国音乐教育的发展概况,包括有关教育法规、教材建设、师资培养、教育思想以及中小幼、中师、高师、教会学校的音乐教育等。虽然所涉及的只是近现代音乐史的一个方面,但是却用了5000字的篇幅介绍了李抱忱的生平、音乐教育思想(第一章第四节,第63～66页)、他对战时大后方中小学音乐教学所作的专题调查统计(第三章第四节,第179～180页及第四章第四节,第214～215页)以及他在北平育英中学任教期间开展校内外合唱活动的作为(第七章第三节,第332～338页)。不仅史料翔实,而且对李氏在音乐教育方面的成就作了较为充分的展示和肯定。尽管由于内容的规定性,书中不可能涉及李氏在创作及理论等方面的活动,但却足以证明他不仅完全应该写进中国现代音乐史,而且有关他的史料也是完全可以搜集得到的。可见问题并不在于是否值得写以及相关史料是否找得到,而在于是否愿意写、怎样写以及是否愿意去找或是肯不肯下工夫找罢了。

像李氏这样明明应该成为入史对象,且不存在史料匮缺等写作困难的音乐家,在相关的史书中却只字不提,这是典型的回避历史。然而更有甚者还是对历史的歪曲!如有的史书作者根本不作调查研究,不查对原始文本,仅凭第二手材料和一家之见的孤证,就随声附和,甚至恣意发挥,变本加厉地给自己的"批判"对象上纲上线定性,致使这些音乐家虽"有幸"入史,却是以"反面教员"的角色登场的;而他们对发展中国现代音乐文化所作的种种贡献,则统统被相关史书作者一笔勾销。曾因一篇500字的随笔《战时音乐》和一篇800字的短论《所谓新音乐》而双双蒙冤,分别被断章取义或无中生有地斥之为散布"抗战与音乐无关"的错误观点和发表"对新音乐运动进行恶意谩骂的谬论"的陈洪、陆华柏,就是这方面的典型例子。这种随心所欲地把他人钉在历史的耻辱柱上的做法,显然要比干脆不提的影响更坏。因为它不仅谬种流传,对读者形成误导,而且使无辜受到伤害的当事者一辈子都要为此背上黑锅。

我认为,无论是回避历史或歪曲历史,都是掩盖历史的真实,都是"强史为我",把一切史迹视为"供吾目的之刍狗"的表现,因此也都是有悖于中国

的治史传统和史家的道德良心的。

史书本来是为了忠实地再现历史事实，以便作为“现代一般活动之资鉴”（梁启超《中国历史研究法》）。但是史书又都是人写出来的，因此如何写才能达到“资鉴”的目的就成为至关重要的问题。一般来说，即使是自己亲身经历过的，也因囿于个人见闻而难窥全貌。所以人们唯有借助史书、史料去了解历史；对于历史人物和历史事件的评价，也往往只相信“书上是怎样说的”。在这种不得不“信史”的情况下，如果看到的竟是一部因或被歪曲、涂抹，或被粉饰、美化而走了样的历史，甚至是一部通篇捏造的伪史，那么它应有的“资鉴”作用不仅丧失殆尽，而且对历史、对前人、对读者来说也是极不负责的。

我们的先人早就注意到了这点，并且在长期的治史实践中形成了崇尚求真求实的优良传统。以所作《史记》被后世推崇为“太史公笔法”的司马迁，就是这方面的杰出代表。他虽因李陵之祸，先深幽囹圄而蒙冤，复惨遭辱刑而受诟，却仍不降志。以刑余之身，发愤治史，并敢于摆脱统治阶级的偏见，坚持“文直”、“事核”、“不虚美”、“不隐恶”（班固《后汉书》）的“实录”精神，秉笔直书，从而成为史家良知的典范和光照千秋的楷模。

对于这种以司马迁为代表的我们民族的治史传统，梁启超在其《中国历史研究法》中曾将之概括为“裁抑其主观而忠实于客观”，“务持鉴空衡平之态度，极忠实以搜集史料，极忠实以叙论之，使恰如其本来”（着重号是我加的——笔者注）。他还认为，要使这种治史传统得以延续，作为史家就必须具备“四长”：即实事求是，绝对忠实于历史真相，力去“夸大”、“附会”和“武断”，做到“鉴空衡平”的“史德”；博约结合，专深与涉猎并进的“史学”；不为因袭传统的思想和一己之成见所蔽，敢于怀疑，勇于创新，有洞察入微的历史眼光和精辟独到的真知灼见的“史识”；在深入调查、广泛取证的基础上，善于组织和驾驭史料，能做到梳理清晰，剪裁得体，详略适当，并以“简洁”、“生动”的文辞，生动再现历史的“史才”。

梁氏的史学主张，虽然偏向于“纯客观的研究”，和以唯物论为世界观、辩证法为方法论的马克思主义的史学主张不能等量齐观，但是他说的“极忠实以搜集史料，极忠实以叙论之，使恰如其本来”，我认为不管哪个时代，

只要是一位严肃的史学家就都必须遵循的基本准则，马克思主义的史学家自然更不应例外。而且我还认为，梁氏提出的“四长”中的“史德”和“史识”，对史学工作者来说尤为重要。因为这是能否以坚持真理的勇气直面历史的真实，敢不敢如实地加以描述，并直率地说出自己的看法和作出应有的评价的大问题；它甚至还关系到一部历史著作的命运。由此反观至今作为教材的现代音乐史出版物中存在的一些不容回避的问题，也就不难找出症结何在的答案了。

六

如果不讳言事实就应该承认：起步于50年代后期的中国现代音乐史编写工作，并不是自发的个人行为，而是在“大跃进”的高潮中有组织、有领导地进行的集体行为，因此也就不可能不受到当时在全国占主导地位的“左”倾指导思想的严重影响。这是一方面。另一方面，当时分别在京沪两地参加这项工作的主要是20多岁的年轻人（包括我自己在内）。大家在毛泽东关于“破除迷信，解放思想”、“振奋敢说敢想敢做的大无畏创造精神”的号召下，并受到北京大学中文系学生以批判的精神重写中国文学史而被舆论界誉为敢于“破除迷信”的代表之作的鼓舞，热情都很高；但是学术上的准备却严重不足，对于自己的研究对象——中国现代音乐史的发展状况所知极少，甚至一无所知。在这种情况下匆匆上阵，先天不足是显而易见的。此外，还有一个不一定被人注意，然而却是极为重要的背景材料——

就在1958年5月的中共八届二中全会上，毛泽东在讲话中提出了“插红旗，辨风向”的问题，指出“你不插红旗，资产阶段就要插白旗”，“资产阶级插的旗子，我们要拔掉它，要敢插敢拔”。这个旨意一下，首当其冲的学术界自然闻风而动，顿时便掀起了“拔白旗，插红旗，灭资兴无”的“资产阶级学术思想批判运动”，并纷纷找出各自研究领域中的“白旗”代表人物作为批判的重点对象；从30年代以来就对搞“左”的一套情有独钟的音乐界更是不甘落后，坚决响应。碰巧这年钱仁康奉学校党委之命，写了两篇纪念黄自逝世

20 周年的学术论文，撞到了枪口上，于是音乐界便“枪打出头鸟”，首先拿他开刀。钱所在的上海音乐学院理论作曲系师生就先后开了大大小小二十几次专题批判会（我也参加了）；北京方面也积极配合，遥相呼应：中央音乐学院围绕钱文组织了全院性的“学术批判”，《人民音乐》和《音乐研究》也陆续刊出了京沪两地音乐工作者写的多篇批判文章。

音乐界为什么要如此兴师动众、大张旗鼓地拿钱仁康开刀，拔他的“白旗”呢？说穿了，“醉翁之意不在酒”，而在于通过批钱，把斗争的矛头直指所谓 30 年代“学院派”的“祖师爷”黄自。因为据说钱文对黄自的评价并非他一个人的观点，而是“代表着音乐界的一部分人”（即指资产阶级的“学院派”——笔者注）；“对黄自的评价上的分歧”，也“绝不仅是对一个历史上的作曲家的评价的分歧”，而是“关系到中国音乐发展的道路，是走资产阶级的道路呢，还是走无产阶级的道路的分歧；因此钱文所反映出来的，“实际上是资产阶级思想在音乐理论战线上向无产阶级争夺思想领导权的另一种表现”，和他的争论也就“不是同他一个人的争论”，而是两条道路之争，实质上涉及“究竟是黄自是革命音乐的旗帜，还是聂耳是革命音乐的旗帜”这个“举旗抓纲”的大是大非问题。既然问题如此严重，事关中国音乐界的思想领导权在谁手里和走什么发展道路的大局，那么如此主张发展中国音乐要“走资产阶级的道路”，并企图把“思想领导权”从无产阶级手中夺过来的钱仁康，就理所当然地成了音乐界的“白旗”而势在必拔了。

当然，拔掉钱仁康的“白旗”只不过是这场批判的直接目的，更长远的考虑还是如何以儆效尤而收防微杜渐之效。首先是号召音乐界“通过这一批判”提高警惕，常备不懈，做好连续作战的准备，“不准资产阶级思想毒害社会主义的音乐事业，尤其要警惕那些披着马列主义外衣的资产阶级理论家来夺取思想阵地”，同时要大家务必明白“拔除音乐学术研究中钱仁康先生所树立的白旗是这个思想批判运动的开始”，“必须乘胜追击，挖深挖透，进而拔掉音乐学术研究中的一切类型的白旗”（以上引文凡未说明出处者，均见 1958 年 12 月号《人民音乐》的《在音乐理论批评战线上必须拔去白旗，插上红旗》）。其次是要“从对黄自的评价的讨论开始，引伸到音乐历史研究的领域中两条路线的

斗争的讨论。也就是在音乐历史研究上，历史唯物主义和各种各样的唯心主义观点的两条路线斗争的讨论”（见 1958 年 11 月号《人民音乐》的《开展群众性的教学批判运动　建立无产阶级音乐教学体系》）。当时京沪两所音乐学院就是这样做的。

我之所以不顾篇幅把以上这些陈年旧账的背景材料摊出来，是因为在我看来，当年的这场批判实际上就是紧随其后的京沪两地编写的中国现代音乐史的原动力和思想基础。甚至可以认为：它对史稿的编写工作，从定位、思路、构架等大的原则到史料取舍、章节安排、所论及的人和事孰臧孰否以及与之相关的行文详略、篇幅大小等具体细节，都定好了调子。总之一句话，写什么和怎样写，它都起了明确无误和显而易见的指令性的作用；而且史稿的编写人员（包括我自己）也的确都是将其视为理应自觉遵循的准则，并力求在实践中认真贯彻执行的。北京方面提出的口号是写出一部“真正的人民音乐史”，上海方面提出的口号则是写出一部“我们自己的革命音乐史”，这两个口号就足以说明一切了。

从后来作为“向国庆 10 周年献礼”的初稿来看，这两部“放卫星”的史书基本上都是以革命音乐为主线和以聂耳为旗帜的新音乐运动史。凡在这条主线内和这面旗帜下的，自然都是走的无产阶级道路，代表了中国音乐发展的正确方向，因此也都是充分肯定，热情赞扬的。至于不在这条主线内和这面旗帜下的，所采取的态度则大相径庭。

以音乐家为例，有的作为革命音乐的团结对象，对他们虽有所肯定，但又无一例外地给这些人拖上“资产阶级”、“小资产阶级”、“封建意识”等阶级定性的“尾巴”（如王光祈、萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘天华、青主、黄自等）。有的则作为革命音乐的对立面，对他们的批判往往是从自己的需要出发，攻其一点，不及其余；特别是对当时已定为“右派分子”，估计在政治上“永世不得翻身”的，更是当“落水狗”一棍子打死，把话说绝，而不留任何回旋的余地（如刘雪庵、陆华柏就是这方面最典型的例子）。还有的干脆晾在一旁不闻不问，只当历史上没有此人或不值一提（如李抱忱）。

再以音乐机构、团体为例：如把中国第一所独立建制、历史最悠久、培养

的人才也最多的上海国立音乐院说成当初成立就是"由于国民党反动政府实行网罗知识分子来建立它的反动的文化秩序的政策，以便对人民群众进行欺骗宣传，巩固其法西斯统治"，"起到了为国民党反动派的白色恐怖统治披上了一件文明的外衣的作用"；"其办学的目的、方针是为反动政治和资产阶级利益服务"，教学思想和教学方法则"彻头彻尾贯彻了资产阶级方向，因此它也就对中国现代新音乐文化的发展，带来思想上和实践上的危害和阻梗"。又如中国历史最早、规模最大，在培养民乐演奏人才、整理改编民族传统器乐曲目、试制改革民族传统乐器等方面对民族音乐的继承和发展作出过贡献，并曾与上海工部局乐队以及来沪访问演出的世界著名小提琴家津巴利斯特同台献艺的民间乐团——大同乐会，也被说成"他们的活动和演出实际上成为替反动政府维护封建主义的道德礼教的绝好宣传"，甚至认为它"作为一个国乐的职业团体，能维持近 30 年之久，正是由于它有反动政府支持的缘故"。至于对促进中国交响音乐文化和专业音乐教育的发展有过筚路蓝缕之功的上海工部局乐队，因为是外国人搞的，当然也就只当没有这回事，压根就不提了。

尽管上面举的例子远非当年京沪两地编写的史稿中所存在的问题的全部，但是管中窥豹，已足见在音乐界那场"拔白旗"的运动中君临一切，并通过所谓的学术批判得到充分反映的宗派主义、关门主义、庸俗社会学和机械唯物论等"左"的思想，对于史稿写作所起的主宰作用和示范作用是何等明显。

其实，现在回想起来，这种情况的出现一点也不足怪，而是顺理成章、合乎逻辑的。以上海的《中国现代音乐史》为例，编写人员就是在此之前参加拔钱仁康的"白旗"和批"走资产阶级的道路"的代表人物黄自的；而且作为编写工作起步伊始时所依据的唯一的现成蓝本，就是吕骥 1940 年在延安鲁艺讲授的《新音乐运动》的听课记录（中国音协 1958 年油印的内部资料）。以后成书的初稿，不过是在这个框架的基础上有所扩展和调整罢了。

平心而论，42 年前的中国现代音乐史的编写工作可以说是白手起家。编写人员既都是没有这方面经验的新手，又没有可供选择以资参照的同类著作。特别是整个编写工作是在"大跃进"的热潮中进行的，领导上下达的任务又是要写出"人民的音乐史"或"革命的音乐史"。由于这些主客观方面的原因，

因此在京沪两地编写的史稿中所呈现出来的“解放思想”有过之而无不及，“实事求是”却远远没有做到，就成为不可避免的事实了。尽管通过写史培养了第一代从事中国现代音乐史的教学和科研骨干，出版了迄今为止唯一的一套《中国近现代音乐史参考资料》，为这门学科的队伍建设和史料建设初步打下了基础，这个成绩是不应抹煞的。然而就史稿本身而言，其中所存在的严重缺陷以及至今尚未消除的负面影响却是回避不了的。

毫无疑问，当年史稿中存在缺陷有其必然性。在“左”倾僵化思想居于主导地位，且已渗透到全国各个领域的历史条件下，是在所难免的。同时还必须看到，80 年代以来正式出版的同类著作，在清除“左”的影响方面都多少作了一些努力，这也是应予肯定的。可惜这种努力只不过走在“大跃进”期间所确立的总体框架内作了某些修修补补的“微调”。“左”的色彩虽较之当年有所淡化，却并未真正做到像人们所期望的那样，不折不扣地按照十一届三中全会决议的要求，解放思想，实事求是，彻底清除“左”倾僵化思想的影响，勇于突破原有的史稿写作模式，全面、真实、客观、公正、准确地反映出五四至新中国成立前 30 年间中国音乐文化的整体发展面貌，以及在创作、理论、教育、表演、出版等方面的得失，当然也就更谈不上站在尊重艺术规律的高度，从音乐本体出发，以清醒和理性的历史目光去审视其中的得失，正确地总结经验教训，作为今后的“资鉴”了。这种墨守成规、裹足不前的状况，显然和锐意开拓进取的改革开放形势极不相称！

毛泽东有句名言，叫作“有比较才能鉴别”。与新时期以来（特别是 90 年代以来）出版的文学艺术方面的史书相比较，就不能不承认，目前能看到的中国现代音乐史专著，从观念到方法都存在着无法与之相提并论的明显差距，而且这种差距首先是观念上的。

如所周知，“文革”前 17 年间出版的文学艺术类通史著作，无不以毛泽东关于“一些阶级胜利了，一些阶级消灭了，这就是历史，这就是几千年的文明史”（见《毛泽东选集》第 4 卷《丢掉幻想，准备斗争》）的著名论断作为贯穿全书的主线。由于长期以来人们普遍认为马克思主义的历史著作采取以“阶级斗争为纲”的写法是天经地义的，唯有如此才能“纲举目张”，统领全局；而

且也确实没有谁对于这种写法稍有异议（即或有不同看法，也不会冒天下之大不韪说出来，以免落得个“反毛泽东思想，与‘阶级斗争为纲’唱对台戏”的下场）。长此以往，于是无形中便成了一种凝固不变的模式和不可逾越的禁区。“文革”期间，更有秉承江青旨意，以“评法批儒”为主线来写文学史的（如1972年刘大杰根据旧作修订的《中国文学发展史》）。这就把“阶级斗争为纲”进一步地推到了“儒法斗争为纲”的极致。其理论上的荒谬是自不待言的。然而“青山留不住，毕竟东流去”。随着十一届三中全会否定了“两个凡是”和“阶级斗争为纲”的提法，史学界也在改革开放、观念更新的大好形势下开始了严肃的反思。及至80年代时期，便有“重写文学史”口号的提出。尽管这个口号一度被目为“资产阶级自由化”，但是求新思变毕竟是人心所向，大势所趋。到了跨世纪之交，终于出现了一部既未背离马克思主义的唯物主义原理，又是以全新的观念、视角和叙述方式写成的中国文学史著作。它就是章培恒、骆玉明主编的《中国文学史（新著）》（初版时名《中国文学史》）。

这是一部以敢为天下先的学术勇气向中国文学史的传统模式全面挑战的史书。1996年的初版就摒弃了“阶级斗争为纲”；而以马克思关于“首先要研究人的一般本性，然后要研究每个时代历史地发生了变化的人的本性”（见《资本论》）的论述为指针，将文学的演进与人性的发展联系起来加以考察，取得了重大突破。重写后的《新著》则更进一步加强了美感和艺术形式的分析，“以作品本身的演化为依据”，将“描述基本着眼于在人性的发展制约下的文学的美感及其发展”（见《新著·导论》），使文学与人性的关系和文学的艺术形式得以有机地结合起来加以叙述。同时又摒弃了关于文艺作品“内容是第一性的，形式是第二性的”旧说，从而使文学的艺术形式的演变过程成为被着重考察和描述的对象，以及对文学作品的艺术形式的价值判断成为真正意义上的美学价值的判断。此外，《新著》还一反按王朝更迭分期的惯列，而采取社会发展和文学发展相结合的分期法，以期真实反映中国文学史演进的面貌。凡此种种，虽属独辟蹊径，却令人耳目一新。出版后不但没有被斥为“离经叛道”或“资产阶级自由化”，还备受学术界的重视和读者们的好评，称许为“确立了一个独具个性的、全新的文学史体系”（见戴俊的《新的攀登成果》，载2000年

年6月1日上海《文学报》“大众论坛”第6期头版）。

面对中国文学史研究所取得的突破性进展，反观近半个世纪来基本上一直“移步而不变形”，至今尚未出现质的飞跃的中国现代音乐史研究的现状，的确足以令人“引发诸多思考”（见前引戴俊文）。对我来说想得最多的，就是眼看21世纪日益临近，多年来作为教材广泛使用的中国现代音乐史著作，是否能像《史记》、《资治通鉴》那样得以成为传世的“信史”；或者说，我们需要一部什么样的可以面向21世纪的“中国现代音乐史”教材？经反复思忖，我认为已经出版的相关著作，是无法面对一个更为开放和更为多元化的新世纪的；而以开放的姿态和开放的思维，写出一部对五四到新中国成立前中国音乐的衍变作全方位的观照和全景式的描述，且又客观公正、真实可信的“中国现代音乐史”（其实应该是“20世纪中国音乐史”），是音乐史学界刻不容缓的严肃任务和义不容辞的职责所在。否则是无法向后代的读者交代的。

当然，尽管这仅仅只是一个学术问题，却不可避免地要触及“重写音乐史”这一曾被目为“资产阶级自由化”的敏感话题。不过好在“学术民主”和“百家争鸣”是中国共产党坚定不移的方针，特别是十一届三中全会以来中央领导人作出了今后决不以言论和思想治罪的庄严承诺；况且还有虽属“重写”之列，但迄今并未受到政治谴责的《新著》作为先例，足以使我定心壮胆，这才敢于借《音乐艺术》一隅之地发表上述已见。如果编辑部也认为这是一个至关重要而又亟待解决的问题，愿意为此开辟专栏，深入讨论，那就更是功德无量了。

1999年1月31日初稿

2000年4月15日—9月9日二至四稿

（本文原载《音乐艺术》2001年第1期）

汪毓和

关于“重写音乐史”

——读《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》之后

一

读了上海音乐学院的《音乐艺术》2001年第1期戴鹏海的文章（以下简称“戴文”）之后，颇有感触。关于“重写音乐史”的呼吁，大概已提过好多年了。事实上，作者也很清楚这项工作文化部教育司等部门于90年代中已做过具体的安排；此前不久，中国艺术研究院音乐研究所也以国家“八五”重点项目的名义组织了一些同志作为科研课题在艰苦地进行着。遗憾的是，由于种种原因，这两项工作至今均未能完成。另外，我个人也认为自己动手于60年代初的教材，尽管在使用的过程中也几经修改（特别是1994年重排的“修订本”），确实仍然存在各种各样值得考虑的问题。因此，去年我曾主动向人民音乐出版社提出，希望给予出版一本“再修订本”，以代替目前的“修订本”。人民音乐出版社领导已表示同意，并纳入了他们的出版计划。当然，上述这些都只能表明我们这些从事中国近现代音乐史教学和研究的同志，在主观上与戴鹏海同志的心愿是共同的。至于我们的水平和觉悟究竟达到了什么水平，将来的结果是否能达到老戴的殷切期望，现在还不好说。我想作为我们（包括老戴在内）都是一起走过来的同行，大概总会有这样的体会，从事任何一门历史的研

究，是无止境的。我们的觉悟、理论水平，包括对资料的掌握和理解，是难以完全突破时代和环境的局限的。例如，以我的教材来讲，尽管过去曾得到许多同行及领导的批评帮助，我并不认为自己过去是受到什么上面的压力而故意在教材中说违心的话。我写的正是当时自己吸取了各方面的意见、经过思考后说出了自认为是正确的话。同时，我对中国近现代音乐史的许多认识，又是与自己过去从 40 年代参加学生运动和当时进步歌咏活动是有联系的。许多严酷的事实说明，当时的“国共斗争”就是社会上尖锐阶级斗争的具体表现，而不是如有些人所说的：为了各自集团私利的“党派斗争”。历史是已经过去了的、无法改变的事实，要对这样的历史完全采取所谓“一碗水端平”的公允态度来描述过去的历史，可能恰恰是不符合客观现实的。所以，我一方面非常赞成“重写历史”的提法，另一方面也不赞成如有些人（例如中国香港的刘靖之先生）所主张的应该完全站在“第三者”的立场来“评判”历史。尤其对于正好处在中国社会阶级斗争极端尖锐、复杂的民主革命阶段，要对这段历史的正确描述究竟哪些观点应该与过去的认识作什么“突破性的进展”、“质的飞跃”？遗憾的是戴文并没有直截了当地给予明确的指明。

我不认为提出“重写音乐史”的要求就是主张“资产阶级自由化”，关键在于怎样来改，才算是够标准的“重写”。我认为各种不同作者所写的同一学科的“音乐史”，都是属于新的作者对过去作者所写的不够满意，才促使他觉得应该另写一本更合适的。一些作者对于自己所写的同一本著作进行必要的修订，也是属于一种“重写”。我理解的“重写”就是对自己认为不妥当的认识，自己没有弄准确的事实，都应该不断去进行修正。同时，作为教材，更应该将同行所取得的学术上获得一定共识的新进展给予认真的吸取。如果说，这还只是所谓“移步不换形”的做法，也是很正常的、比较实际的。我记得，“移步不换形”这一提法，正是京剧大师梅兰芳对自己进行京剧改革的一条成功的经验总结。它是比较符合事物发展（包括历史的演变在内）从量变到质变的过程的。对中国近代历史来讲，从民主革命转变到社会主义，就是一次政治性的质变，而对民主革命时期的 100 多年间的演变本身，都属于革命的量变过程。当然，每个中国人对于这个量变过程中所发生的事物的认识并不一致，任何人对

社会的认识都必然会或多或少受到他所持的政治立场的制约。一个人如果自己的政治立场改变了，倒是有可能引起他对客观事物的认识发生根本性的转变。如有些原来站在与人民的利益、与社会的发展完全相反的立场的人，他后来转变到与人民同一的立场，他对一些事物的认识就可能发生根本性的改变。反过来的事实、例子也存在。这就是属于个人政治认识的根本性的改变、突破性的发展。否则一个人的认识的改变，就可能属于是随时修正错误的量变，而不大可能轻易有什么“突破性的进展”。以这样的观点来对待“重写音乐史”是否更妥当些、更郑重些？

还有一点必须声明，音乐史的写作除了无法避免的写作者的政治立场外，对于学术问题的见解不能与此等同来对待。例如，在1988年的“江阴会议”中，有人坚持要写一部“人民音乐史”原则，主张写中国近现代音乐史应该将传统音乐的演变适当纳入；有人就反对这种观点，认为应该抓住新音乐发展这个主流，有关传统音乐的演变可以不纳入音乐史教材。这是学术性的分歧，不同的学术见解也会作出不同面貌的历史描述，对此应该允许各人坚持各自的观点去写。有意思的是，当时这位坚决不赞成将传统音乐演变纳入音乐史教材的老兄，在去年的“太原会议”中，公开宣布了应该将传统音乐的演变看作是中国近现代音乐发展的主流对待。说明近几年来，他的看法与他过去自己的主张发生了180度的改变，可以想象按他现在的观点去写历史必然会与他过去所写的历史产生很大的改变。显然，这些学术观点的改变是正常的，从学术上讲也可以说是一种“突破性的进展”。但是，我理解这与“戴文”所要求的“突破性进展”可能是两码事。因为“戴文”所主张的是要重新写出一部“客观公正、真实可信的《中国现代音乐史》”。言下之意，过去所写的音乐史还都是属于“不公正客观、不真实可信”的。过去大家所写的音乐史是否是完全颠倒了客观现实？是否应该将过去所写的完全“颠倒”过来，才算是“客观公正、真实可信”，才算是有“突破性的进展”？这样说，是否有些言重了？

二

很感谢“戴文”中提出了一些过去我们不太清楚的有关李抱忱的情况，指

出了我及其他同事在编写音乐史过程中对李抱忱注意得不够、说得不够准确的情况。例如他指出在我的教材的前两版中对李抱忱只字未提，到1994年的“修订版”中还将他于1940年在重庆国立女子师范工作时的职务说成是“音乐系主任”（我提的是“负责人”，当然也属于自己当时没有真正搞清楚）。另外，对于李抱忱曾经编写过一本中英文对照的抗战歌曲集的事实，我过去确实不知道。这些批评无疑是对今后我们的工作改进有意义的。但是，我不认为我的教材（包括其他同行所编的教材）一度没有提李抱忱的这些情况都是出于一种故意的“回避历史”。对于像李抱忱这样在抗日战争以前曾经为推动北平学生歌咏活动有过一定贡献的前辈，是不该遗忘的，而且我认为当时所有从事编写中国近现代音乐史的作者并没有对李抱忱都遗忘。问题是作为给本科生，学时只有一个学期用的通史教材，对过去的音乐家究竟应写多少才合适，这就要从实际出发来考虑了。记得1959年在研究所集体编写音乐史的过程中是对此有过讨论的，大家最后之所以没有将他列入，一方面确实对他从40年代就到美国后的情况不大清楚，有人说他后来根本不搞音乐工作了，有人对他那里从事的工作性质觉得吃不准；另一方面也包含对像这样的前辈从学术上讲，在上述用的教材中是否必须列入有不同的意见。因为，类似的情况的前辈还有。在只有半年时间的、一门音乐通史课程的教材中，对应提什么人、应突出什么人，等等，都要有个通盘考虑。如果只要是过去曾经作过一定贡献的前辈都必须写上、写够，作为教材恐怕是不现实的。最近发现，大家对1998年新出版的并得到学术界很高评价的、缪天瑞先生主编的《音乐百科词典》中，就没有将李抱忱收入人名条。另外，1989年出版的《大百科全书·音乐舞蹈卷》和1994年中国艺术研究院音乐研究所编印出版的《中国近现代音乐家传》中，也没有将李抱忱列入。难道说缪天瑞先生、大百科全书音乐舞蹈卷的编委会，或是中国艺术研究院音乐研究所都对李抱忱的情况不清楚，或是都是出于一种政治性的“历史回避”？我想不能这样看，应该说是出于多方面考虑后的一种“选择”。其实，这个问题应属于可以自由讨论、自由对待的学术问题。伍雍谊在他写的音乐教育专题史中用了5000字的篇幅，这就是他的一种学术性的选择，别人不一定都必须跟他一样。在音乐通史中哪些音乐家该列入，哪些可不列

入，列入了应占多少篇幅，这都是可以允许作者自己决定的学术问题，如果要对这些问题都必须提高到政治高度去对待，恐怕倒是一个新的值得深思的问题了。

三

看来“戴文”如此强调这个问题，是想通过“李抱忱被遗忘”作为进一步在历史研究和教学这个领域进行深入“反左”的突破口。他认为我们从1981年“北京会议”后的清除“左”的影响还很不得力，还没有痛下决心将“被颠倒的历史颠倒过来”。因此，在文中所列举的例子有些是早已被大家废弃了的（如对不同的音乐家必须加阶级性的帽子、对“新音乐”社发起批判“陈、陆”的错误定性等）；有些是早已改变了的、“大跃进”时代的种种用语（如在刊物第69页上他所摘引的话）等。我不准备评论“戴文”所举的这些事例的价值和可靠性，但我发现他似乎对李抱忱的介绍也是有他的选择的（或者说他也采取了一定的“历史的回避”，当然说他也在对历史原貌进行了“歪曲”似乎太严重了）。多年来，老戴对中国近现代音乐史做了很多有益的工作，这是应该向他学习的。特别对某些课题的资料收集、研究工作，他确实做得很细。这是他的长处，但他也常常因此对别人工作的批评过于苛刻。因为，我发现常常就是在他对别人的批评中，他自己也存在对问题的理解不完全准确，或他对别人的理解有些主观片面。这些是我多次读老戴对别人的批评的文章中所产生的一点感觉，大胆提出来，供老戴参考。如果我说错了，将来我再向老戴公开检讨。附带提一句，这次“戴文”既然用的是一些当时的引文，就应该点明引文的出处，以免读者去瞎猜，或产生一巴掌将所有有关的作者都打得“莫明其妙”的后果。当然，我提出这些并不是认为在这个领域已不再存在需要“反左”的问题了，相反，要坚持马克思主义的唯物史观的立场来进行历史研究，就要始终不渝地坚持科学的“实事求是”的精神对待一切。要达到这个目标，在今后的前进过程中确实还要作出更大的努力，包括继续肃清对过去受“左”的影响的流毒，也包括沟通彼此在重大学术见解上的不一致，特别是自己的理

论水平和觉悟的提高及不断加强对史料的收集、研究，等等。可贵的是这次老戴并不把自己过去也存在的问题撇开，对过去他也进行了一定的自责。但从全文看，他的主调还是有些像是站在高处向四面点炮。有些对他讲来，可能也属于“事后诸葛亮”的味道。我想经过“文革”的血的教训，大家还是真心愿意清除“左”的影响。首先在思想上肯定这一点，再提出进一步的要求和批评，大家是会虚心接受的。因此，进一步搞好我们的工作，进一步肃清“左”的思潮的影响，是当前大多数从事音乐史工作者的共同心愿。工作总是需要同大家一起来搞，才会形成一股比单个人要大得多的力量。

最后，再次声明我对“戴文”对我教材的批评，以及对“重写音乐史”的提法作出响应。正是出于这一点，我才大胆提出上述自己的意见，一方面与老戴共同讨论，同时也向所有关心我们工作的同行、同志呼吁：为了早日写出一部真正符合马克思唯物史观的中国近现代音乐史，为了更好地向音乐的后学进行音乐历史的教学，为了更好地“以史为鉴”搞好我们的音乐文化建设，大家携手共进！

（本文原载《音乐艺术》2001 年第 2 期）

冯文慈

中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题

在中国近现代音乐史的教学和论著中，历史分期是个尚未取得共识的问题。20 世纪 50 年代末到 80 年代中期，大多按照政治史标准划分，从 1840 年鸦片战争到 1919 年五四爱国运动爆发前为近代时期；从五四爱国运动到 1949 年中华人民共和国成立前为现代时期。大约从 80 年代中期起，有的将近代的概念延伸到 1949 年，而将 1949 年以后称现代；有的则将 1949 年以后称“当代”；还有的采用“20 世纪”的概念，等等。本文不讨论历史分期问题，主要是讨论中国近现代音乐史教学中，两个传统并存与古今衔接的问题，即如何处理清末学堂乐歌以来大约百年新传统的音乐文化与先秦以来古老传统的音乐文化并存，以及二者相衔接的问题。因为文中难免涉及 20 世纪下半叶，所以在此对分期问题略作交代。

中国近现代音乐史教学中，由于古今两个传统在历史上是客观存在，如何处理解决存在着许多实际困难，因而就一时难以取得共识，成为多年来的一个重要问题。

目前各音乐、艺术院校和高等师范院校音乐、艺术系科的中国近现代音乐史教材，大多是参考 1958 年在北京和上海分别编写的教材逐渐衍生发展形成的。以我参加过在北京编写的《中国近现代音乐史纲要》来说，共分五编，第

一编论述旧民主革命时期，从1840年鸦片战争起至1919年五四运动前，内容包括古老传统音乐文化和学堂乐歌；第二编到第五编论述新民主革命时期，从1919年五四运动时期起至1949年中华人民共和国成立前，绝大部分是新音乐内容。在正文之外，五个编都附有相当丰富的史料，包括文字部分和曲谱部分。这份《纲要》及其所附史料，是在中国音协和音乐研究所（当时属中央音乐学院，今属中国艺术研究院）领导和组织之下，由20多位青年学人奋力拼搏经一年左右完成。《纲要》篇幅相当宏大，直接以它为教材的似未曾有；虽然始终未曾正式出版，其油印稿字迹至今已漫漶不清，但多年来它颇受重视，影响广泛。

可以说这份《纲要》是抗日战争时期在延安鲁迅艺术学院音乐系讲授的《新音乐运动史》的继承和发展。当时鲁艺音乐系的学员，经过短期培训毕业后大多直接走上民族解放斗争的工作岗位，《新音乐运动史》正是根据客观条件、针对实际需要而编写的教材，比较简练，它既不必要，也不可能包含大量系统的古老传统的音乐文化内容，新音乐的内容也存在一定的局限性，这是很容易理解的。

《纲要》对学科的开创性贡献是应该充分估计的。它对古老传统的音乐文化在近现代的发展是有所关注和具体体现的。但是从近现代音乐史内容的内部来观察，古老传统的部分还是相对薄弱些，和中国古代音乐史相衔接方面的问题就更为明显。当然，在今天反思《纲要》的局限性时，也应该考虑到其产生的历史条件，它是在各音乐艺术院校急需开设中国近现代音乐史课程的情况下诞生，孕育的时间是比较仓促的。如果是从“重写”中国近现代音乐史的角度来考虑，我以为针对当前高等音乐、艺术院校和高师音乐、艺术系科本科的正规教学来说，首先需要考虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。

从史学论著的发展历程来看，前人写过的时段和内容，后人总需要不断地重新反复咀嚼，创造新的成果。中国音乐史也是如此。原因常常是由于客观上发现了新史料，促成对史实的新认识；或者是主观上对史实产生了新认识，促

成对史料的新开拓，乃至早先对史实认识的萌发业已成长，等等。特别是在文化学术创造出新或社会变革剧烈激荡的时期，都会推动重要的史学论著的展现，例如中国现代考古学的建立、实证主义史学思潮和马克思主义史学思潮的先后传播、中华人民共和国的诞生、当前改革开放基本路线的实施，等等。中国音乐史学著作也大体如此，因此它们总会打上时代的印记。这一点不但早已有理论阐明，从音乐史学史的实际发展中也不难了解。当我们声称某部重要的或顶尖的著作无人企及、无人超越时，应该是就它在所处时期的地位而言，或者是指以某一时期为限、某一问题为限而言，而从史学史的长远发展来说，即或是某个时期的顶尖著作或早或迟终究也是会被超越的。

在当前音乐学界的各种思潮中，我认为主要有以下两类见解不利于在中国近现代音乐史教学中贯彻上述两种传统的内容。有一类见解，看来是不大赞成新音乐传统，其极端是否定这个传统，认为它以学堂乐歌为开端，将中国音乐文化引向一条邪路——所谓“盲目崇洋”的邪路。这类见解不顾历史背景，绝对地以所谓自我民族（中华）和非我民族作为历史上文化价值取向的标准，从而将 19 世纪后半叶中国先进知识分子为了“救亡图存”而追求的“新学”(“西学”),看成是西方列强轰开中国闭关自守大门的炮弹所造成的恶果，否定当时学习西方的必然和必要，以及“新学”在推动中国古老社会转型过程中的积极作用，甚至进而否定清末民初的文化教育变革和民初开端的新文化运动；它过分夸大了社会转折时期引起的音乐文化转折过程中难免发生的偏向。其思想根据是由忽略作为“新学”组成部分之一的新音乐业已扎根中国的社会历史原因，缺少既瞻前又顾后的历史眼光和度量。再有一类见解，是过分强调新音乐在一定历史时期的主流地位，因而认为中国近现代音乐史只需大略讲讲甚至可以不讲古老传统音乐的发展。这类意见的思想根源是对中国古老传统音乐文化的深厚积淀估计不足，对这种深厚积淀必然会影响新音乐的发展也估计不足，缺少既顾后又瞻前的历史眼光和度量。此外当然还有各式各样的具体看法。譬如有的和前一类的见解相近：也运用 20 世纪 80 年代以来强势文化和弱势文化分野的理论，不恰当地套在 19 世纪后半叶中国社会的历史上，从而认为对于当时所谓强势文化的“入侵”和“渗透”，早就应该进行“抵御”。还有的认

为，当今出现的经济全球化似乎会促进世界各类民族音乐特征的削弱乃至消失，从而否定文化多元的存观现实及其发展；如此等等。

其实，早在民国初年新文化运动发轫时期直至 30 年代，中国音乐界的一些学者和作曲家就发出过远见卓识的呼声：例如，对于中外古今的音乐，蔡元培主张“评其得失，考其同异，截长补短，冶中西于一炉”（《音乐杂志》的崇旨）；王光祈主张的中华民族性的国乐，既重视以我国古代音乐和民间谣乐为根基，又主张借鉴西洋音乐的科学方法来创造；刘天华提出发展中国音乐的新路，应该在“采取本国固有的精粹”的同时，“容纳外来的潮流”，等等。我以为，这些远见卓识的理论建树，今天仍然保存着其旺盛的生命力。作为当今中国音乐史学的研究人员或教师，既要看到倏忽而至的新音乐潮流的勃勃生机，欢呼它的历史使命，又要看到在汹涌波涛里中国古老音乐文化的沉浮自若，对于它的顽强基因给予信任和关爱。不但应该观察到，在刚刚过去的世纪里中国古老音乐传统对于新音乐产生着越来越强大的吸引力，新音乐已经开始逐渐向古老音乐传统靠拢，而且还应该估计到，这种互相亲和的趋势在业已迈入的 21 世纪还会不断向纵深发展。

概括说来，关于中国近现代音乐史的教学内容问题，我的主要看法如下：

1. 尊重史实，中国的古老传统音乐文化和学堂乐歌以来的新音乐文化，在中国近现代音乐史的内容中应该并存并重，努力争取做到符合客观史实的平衡；并且近现代音乐史应该和古代音乐史恰当地衔接。当今有些院校，将古老传统音乐文化的历史内容转移到民族音乐一类的课程中去讲授，虽然用心良苦，不失为从实际条件出发的办法，但终究是权宜之计，因为民族音乐课程与音乐史课程在性质上毕竟有所区别。

2. 中国近现代音乐史属于中国音乐学的重要组成部分，过去它比较重视创作方面，其次是表演方面，但是对理论方面历史性成就的反映则相对薄弱。例如，在 20 世纪特别是其下半叶，中国音乐学中的中国古代音乐史学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐美学、音乐教育学，等等，以及与其密切相关的学科，像属于中国古代音乐史学子学科的音乐考古学、音乐文献学、（古）琴学、古谱学、传统乐律学、戏曲音乐史学，等等，都出现了重要的学者和学术

成果。这些人物及其学术成果应该和作曲家、表演艺术家及其成就同样受到关注，纳入近现代史或当代史。以人物方面为例，除了过去提到的蔡元培、王光祈等人外，还有王国维、杨荫浏、丘琼荪、缪天瑞，等等。

3. 如果着眼点是在 20 世纪中国音乐文化的历史，无论叙述传统音乐或新音乐，都需要考虑到两个传统在逐步互相靠近、互相渗透的客观史实。例如古老传统方面，京戏不但在题材方面有的采用了现代革命传奇，在音乐方面也创编出和传统皮黄腔有所区别的音调、结构与伴奏形式；再例如新音乐传统方面，借用西方音乐体裁形式时，则出现了渗透着民族音乐风韵的作品，像钢琴曲《牧童短笛》、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、歌剧《小二黑结婚》以及管弦乐组曲《春节·序曲》，等等。这两方面都需要从历史的视角加以总结，以利于推动新时期的音乐文化建设。

唐代史学家刘知几认为史家需要兼备史才、史学、史识三长，清代史学家章学诚创立史德之说，今人又有史责、史胆的倡导，等等。中国音乐史学家的任务在于：担负起向学界、向人民进行爱国主义教育、素质教育的重任，继承中国史学秉笔直书的优良传统，智鉴往事，神启未来。

（本文原载《天津音乐学院学报》2002 年第 1 期）

冯灿文

解放思想　实事求是
继续深入地研究中国近现代音乐史

读完了戴鹏海的《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》，觉得中国近现代音乐史确实是中国音乐界尚存在的一个问题。不但是音乐院校尚缺少一本比较适用的教材，而且在音乐界人士的思想中尚存在一些分歧，因此，有必要继续深入地研究中国近现代音乐史。除了汪毓和编著的《中国近现代音乐史（修订版）》之外，再写出别的关于中国近现代音乐史的论著来，或先写一些论文或史实，音乐院校或研究机构可以组织集体编写教材或修改教材，在此基础上才可能产生出大家比较满意的中国近现代音乐专著或教材来。关键是必须“解放思想，实事求是”。

解放思想就是把我们思想文化界在几十年中形成的不合时宜的思想定式打破，代之以符合实际的指导思想。实事就是广泛收集史实，拨开人为的假象、忽视和掩盖，还历史以本来面目。求是就是找出历史的规律来，以此在 21 世纪指导我们的音乐事业。

一

先说解放思想。

第一，不要“以人废乐”。

有些音乐作者（如黎锦晖）曾经有过贡献，但后来随波逐流写了不少著名的“黄色歌曲”，评论家就拿他们当作反面人物看。

赵元任作的歌曲《上山》是他的代表作品之一，但人民音乐出版社 1981 年 5 月编印的《赵元任歌曲选集》却没有这首歌，是否因词作者是胡适呢？胡适在五四运动期间曾提倡文学改革，是当时新文化运动的著名人物，后来在政治上逐渐走向反动，但他在 1926 年所作的不涉及政治态度的诗歌不应该否定吧？

江文也在沦陷区曾写过一些适应日本侵略者宣传需要的歌曲，但除此以外，他还有大量器乐和声乐作品，现在党和政府已经肯定他在音乐上的成就，但中国广大音乐爱好者很难听到他的作品。

第二，切莫把中外音乐的交流只看作是西方音乐对中国民族音乐的影响，改变了民族音乐的纯粹性，甚至只看作是西方帝国主义者对中国的文化侵略。

各国各民族之间的文化交流一般是双向的。中华民族在吸收外国文化的同时也把中国民族音乐介绍给外国，外国也在吸收中国的民族音乐。各国吸收外国音乐的时候一般也是有选择的，不是糟粕和精华同时吸收。中国也不只吸收西方（欧美）的音乐，从汉唐起就吸收过各民族的音乐。所以不仅是中西音乐之间的对流。不必对西方音乐抱抵触情绪，或者抵制。新中国成立以来的“土洋之争”其实也就是一部分从事民族音乐的音乐工作者（自卑为“土”的），排斥吸收了西洋音乐某些因素的音乐工作者（不一定吸收好了，也不一定同中国的实际结合得好）的斗争。其实中国民族音乐在外国人看来也是“洋”的，他们却不以自己的音乐“土”。那拉式排斥西方（捎带上日本）列强一切事物的闹剧（悲剧）不可再重演了。

西洋（欧美）各国之间在音乐方面的国别观念却并不明确。贝多芬是德国人，却到奥地利去，成为了维也纳古典乐派的代表人物。亨德尔是德国人，却在英国获得成功。肖邦是波兰人，李斯特是匈牙利人，梅耶贝尔是德国人，他们都在法国的主流音乐中获得成功。巴托克是匈牙利人，却在美国获得成功。美国人吸收了非洲黑人的音乐，甚至抹黑了脸，扮作黑人，演唱挣钱。

研究中国近现代音乐史应包括中国人在国外的音乐创作与活动，也包括外国人在中国的音乐创作与活动。如外国音乐家、歌唱家到中国的演出，外国人组建的乐队在中国的演奏，外国音乐家（如齐尔品等）在中国的活动，中国音乐家在国外的学习，特别是他们在国外的创作、著述和活动，都应该记述。虽然音乐不是没有国界的，但各国的音乐是相互影响的。

第三，对于“通俗”与“大众化”不应有狭隘的理解。

在旧中国，劳动人民连基本的物质生活都不能满足，因而受不到必要的教育，文盲很多。革命者为了唤醒他们起来为自己的生存权利而斗争，必须首先教他们学文化、学知识、学习革命的道理。为他们提供的文艺（包括音乐）不能不是通俗的、大众化的。那时多数的音乐作品是：群众歌曲（尤其是革命群众歌曲），歌剧（包括秧歌剧和小歌剧），短小、通俗的器乐曲，歌舞曲（如红军时期的《叮咛舞》和抗战时期的大秧歌、腰鼓等）。但在中国还有知识分子和（不反动的）城市居民。

不要忽视了知识分子，中国的知识分子深受帝国主义、封建主义和官僚资本主义的压迫，是倾向于革命的。五四运动、“一二·九”运动和“反内战、反饥饿、反迫害”的爱国民主运动都是首先从知识分子当中发动起来的，马克思主义在中国的传播和中国共产党的建立也是由中国先进的、优秀的知识分子前辈促成和实现的。知识分子当中有音乐家，他们在旧中国时期，为了发展音乐事业，也为了民族民主革命，写出了优秀的音乐作品，做了艰苦的工作，他们当中一部分人有过缺点和弱点，但总的方向是正确的。不能用已经有机会投身革命的知识分子的标准来要求他们，更不能歧视他们。他们有些作品当时不被劳动人民理解，甚至现在也不被全体人民听懂，不能认为那些作品不“大众化”。一切文化产品总不是每一个人都能懂的。我们至今还不敢说每个人对中华民族优秀的文化遗产全部懂了。能说这些文化遗产不“大众化”、不“通俗”吗？

何况马克思说过，要欣赏音乐之美，必须有“音乐和耳朵”。我们不能以不“通俗”而忽视好的音乐作品。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中所说的“干部所需要的提高”其

实也就是革命的知识分子所需要的“比较高级的文学艺术”。在延安和抗日根据地，“干部”就是革命的知识分子。毛泽东丝毫也没有忽视革命知识分子（包括他自己和中央领导人）对于文学艺术的需要。

第四，要解除流行音乐都是黄色歌曲、靡靡之音的观念。

黎锦晖本来从事儿童歌舞剧创作，后来组成全国最早的职业性歌舞团。1927 年后，随着社会上不良风气和商业利益的驱使，逐渐创作演出了一些不健康的节目。在劳动人民处于水深火热之中，反动阶级镇压人民革命，日本侵略者日益侵占我国领土之际，革命者当然要排斥这些醉生梦死的音乐舞蹈，斥之为“黄色歌曲”、“靡靡之音”，并且大力倡导革命的群众歌曲与之争夺文化阵地，那是必然的。

现在看来，那时的“黄色歌曲”有些不过是描写自然风光、音乐、生活和爱情，以今天的标准看起来，本身也不一定那么“黄色”、“靡靡”，当前的流行歌曲有些比那时的黄色歌曲更“黄色”，情调更不健康。只不过历史条件不同而已。

新中国成立前，流行音乐在中国有什么活动？舞厅里，中国或外籍乐师（洋琴鬼）可能在演奏爵士乐，上海租界工部局乐队演奏过《布鲁斯狂想曲》，黄色歌曲大批地从电影上流传，聂耳和任光也作过个别舞曲风格的器乐曲（《翠提春晓》和《彩云追月》）。刘雪庵为电影的场景写了一首探戈舞曲，写得太好了，可被别人填了词，成了歌曲《何日君再来》，被别的电影反复采用，流传甚广，成了著名的黄色歌曲（甚至被称为“汉奸歌曲”），刘本人蒙受了不白之冤。

二

再说实事求是。

实事就是从清朝末年鸦片战争以来在中国发生的音乐现象。这是历史事实。我们既然要研究中国近现代音乐史，就要了解这些事实，详细地占有材料。在这段时期内，在中国这块土地上，我国各民族、各阶层的人们，都从事

过什么音乐活动，外国人在中国从事过什么音乐活动，中国人又到外国去从事过什么音乐活动，先要调查清楚，弄清史实。

比如说，除了学堂乐歌以外，还有旧军队的军歌。石磊著有《中国近代军歌初探》（解放军文艺出版社）一书，可以说是唯一一本研究旧（新）军队军歌的书。

收集材料不能光看歌曲，也要看器乐曲和歌剧，除了看《牧童短笛》，也要看到黄自、马思聪、老志诚、冼星海、谭小麟、桑桐等的管弦乐和室内乐作品，同样，除了看到解放区里创作的歌剧，也要看到大后方和上海孤岛时期的歌剧，如《秋子》、《上海之歌》、《大地之歌》等。

求是就是研究出中国近现代音乐规律来，作为我们现在发展音乐事业的指导。掌握不好中国音乐发展的规律性，我们的音乐事业就发展不好，或走弯路、走邪路，实事求是，这才是音乐史学家的历史重任。

三

这是不是“重写音乐史”呢？

音乐事业的史实是客观存在的，任何人不能改动它，歪曲它、遮掩它也是不会长久的。学术上应提倡“百家争鸣”，任何人都可以研究音乐史，写音乐史。50 年代末写出来一本《中国近现代音乐史》教材，90 年代初修订再版，这也不能算作定论。赵沨在 1982 年为该书所写的《序言》中说：“我希望全国可以多出几种‘中国近现代音乐史’的教材，提出不同的看法，引出健康的争论，通过讨论批评和反批评，不急于对某些问题过早地得出统一的结论。”我看是恰当的。在写成完整的中国近现代音乐史之前可以发动大家写史实、写论文、写观点，最后才能写成几种中国近现代音乐史，其中有的可以被音乐院校选作教材，或者由某教师当作讲稿先讲起来。五四前后政府没有统一的教材，都是教授自编讲稿自讲，这样才出了鲁迅等一批学者。我们现在是不是也可以放弃那种“计划性学术体制”，来一个“百家争鸣”呢？

中国的音乐史工作者和一般的音乐工作者都应该解放思想，解除顾虑，大家动脑动手，继续深入地研究中国近现代音乐史。

大家共同努力吧！

（本文原载《音乐艺术》2002年第2期）

戴鹏海

还历史本来面目

——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的《战时音乐》

作者的话

20世纪50年代初，我在以“红楼梦研究”为突破口的“批判资产阶级唯心主义学术思想”的运动中，作为“学习任务”，读了一些关于“红学”的文章。看过就在想，要是当年曹雪芹本人以及他的亲朋好友能把《红楼梦》的作者身世和作品的背景材料都写得一清二楚，又都留了下来，后人就不必费那么多的工夫去考证，也不至于注家蜂起，众说纷纭，使读者莫衷一是，不知道听谁的好，因此也更不至于出现后来一波又一波的“红学热”了。当然，我这只是胡思乱想，既没有学问，把事情想得太简单，又纯粹是“马后炮”，想过也就算了。

到了十一届三中全会以后，我和许多人一样，开始反思，试图根据三中全会提出的“正本清源，拨乱反正”，对我自己以及音乐界长期以来所受到的“左”的思潮的影响、表现和后果进行梳理。与此同时，我通过有意识地查阅了一些相关的历史资料，在重新认识的基础上，深感在20世纪30年代

到70年代的时段中，被歪曲了的历史真相严重存在；而且由于颠倒黑白、混淆是非，致使不少著名音乐家蒙冤受屈，不得昭雪，于是便结合自己所研究的课题，写了诸如《记录整理者的话》、《让历史作证》、《为中国专业音乐教育而奋力开拓的一生》等文章。这是我在“解放思想，实事求是”的精神鼓舞下，力图以确凿无误的史料为依据来破除长期以来深受“左”的思潮影响的音乐界盛行的陈说和定论，为被指控成“与胡风文艺思想同出一辙”的贺绿汀、“国民党反动派御用音乐家”的黄自以及使“中国高等音乐教育几乎有30年是在买办资产阶级的方针指导下，走着一条唯西洋音乐最崇高的错误道路，结果许多创作人才被窒灭了，被断送了”的“始作俑者”萧友梅等3位功勋卓著的音乐家还其历史本来面目以讨回公正所作的最初尝试。但是由于种种身不由己的原因，这种尝试并未成为我写作的重点，以致时断时续。

时至1999年，我在《文汇读书周报》上看到北大教授吴小如写的一篇文章。其中有一段说到20世纪一些众所关注而又迄无公认的定论的“学案”，大意是最好由这一代学人来解决。因为大家都是20世纪的过来人，或亲身经历，或耳闻目睹，对其来龙去脉、是是非非，比较容易搞清楚。如果作为遗留问题让下一代学人来考证，不仅事倍功半，浪费精力，而且很可能隔靴搔痒，不得要领，甚至无从入手，终成悬案。我十分同意这个看法，当年读“红学”文章所生发的感触不由得又浮上心头。刚好这时我已经从工作岗位上退下来，成为社会养老金领取者，写什么可以完全按照自己的意愿行事，无须再受指令性任务的制约，而且在时间上也远比在职时宽裕。有此两点，我便动了趁现在还提得起笔，集中一段时间，将80年代初已经开了个头的题目继续写下去的念头，即把20世纪中国音乐史上一些明显属于“错判”（或以是为非，或以非为是）且已造成严重后果的“个案”（包括已作为“定论”写进史书的，或虽未来得及写进史书却以“定论”的架势出现的）写成系列文章，还历史本来面目，以正视听而防谬种流传，贻害后人。这便有了现在业已呈现在读者面前的系列文章的总标题和它的开篇之作。

我以为，这样做既尽了我们这一代学人理应承担的历史责任，又不至于把

包袱和难题甩给下一代学人，以便让他们腾出时间去做21世纪学人自己应该做而又力所能及的事。因此是至为迫切和极有意义的。同时我还以为，自己做这件事至少具备两个有利条件：一是我在20世纪生活了70年，其中有50多年还是在音乐岗位（包括工作和学习）上度过的，对于大半个世纪以来音乐界所发生的一切，可以称得上是见证人或过来人，多少有点发言权；二是这20多年来我已经做了必要的材料准备，特别是经过长时间的反思，自信对一些问题还不至于胡说八道开“黄腔”。另外，写这组系列文章还有一层意思：我写过一篇《“重写音乐史”——一个敏感而又不得不说的话题》的文章，就为什么要“重写”以及“重写”的紧迫性谈过自己的看法。但是我完全明白，呼吁并不等于行动。同时我也完全明白，对我这样一个年逾古稀、“去日苦多”的人来说，即使穷有生之力，也是绝对不可能完成“重写”这样一个艰巨的任务的。因此我想，如果能通过这组系列文章所涉及的“个案”，为将来的“重写”做一点材料上的添砖加瓦和提供参考的工作，也算是聊尽我心而不至于仅仅是喊喊口号了。

写作这组系列文章，我为自己规定了三条必须恪守的行为准则：首先是坚持“秉笔直书”的“实录”精神，力求朝“善序事理，辨而不华，质而不俚。其文直，其事核，不虚美，不隐恶”（班固《汉书·司马迁传》第32）的方向努力。其次是坚持“摆事实，讲道理”，坚持“论从史出”，不搞“先有概念，后有事实”的“以论代史”或“以论带史”。最后是仿效鲁迅先生《立此存照》的叙述方式，尽可能让事实说话，根据事实再稍作议论，以表明作者的观点。是对是错，由读者作出自己的评判。

记得1940年毛泽东在其名篇《新民主主义论》第一节“中国向何处去”中说过一段开宗明义的话，指出真理“不靠主观的夸张，而靠客观的实践。只有千百万人民的革命实践，才是检验真理的尺度”。（后来的“实践是检验真理的唯一标准”之说即源于此）这段话虽然是62年前说的，但至今读来仍然觉得十分中肯，经得起推敲。我相信这个说法，因此对这组业已动笔的系列文章绝不敢自诩为真理。它们是实事求是地还历史本来面目呢，还是貌似“客观公正”，实质上是想“将过去所写的完全‘颠倒’

过来”呢？这一切都只好“骑驴看唱本”，有待读者逐篇进行严格检验了。

壬午年立秋前六日补写

一

我认识陈洪先生不过20年，但是知道他却有60年了。刚上初中就在音乐课上学唱过他的《冲锋号》、《上前线》等抗日救亡歌曲，20世纪50年代在上海音乐学院理论作曲系学习期间又在课外读过他的《曲式与乐曲》、《对位化和声》等音乐理论著作。其中后一本书给我的印象特别深，因为在此之前我还不知道“对位化和声”是怎么回事！直到20世纪80年代初着手编辑《黄自遗作集》，才知道早在1928年黄自先生在美国欧伯林学院主修音乐时，就已经在他用英文写作的《和声教学法札记》（*Harmony Teaching*，*Note book*）专著中提到过“对位化和声体系”，并指出这是“独具法国特色”的和声理论体系（见《黄自遗作集》“文论分册”中的《与友人论法文版和声教材》）。但是尽管如此，把这种体系的和声理论系统地介绍给我国的音乐读者，陈老却是第一人。我的作曲主课教师邓尔敬教授是抗战初期陈老在上海国立音专执教时的学生（教我的作品分析的钱仁康教授和教我和声的桑桐教授也是），一次他听我谈起正在读的《对位化和声学》时告诉我：陈老是在法国学的音乐，除了对位化和声的理论，法国视唱练耳教学体系的固定唱名法，也是他最先引进国内，并且首先在国立音专的视唱练耳课上采用的。在他之前，国内大专院校音乐系科的视唱练耳教学都是用首调唱名法，从他开始，固定唱名法才逐渐取而代之。蒋力编的李德伦文集《交响人生》一书中就有两处提到陈老在音专教视唱练耳的情况以及作为受业者李德伦的感受：一处说陈老教视唱练耳时“严格的训练对我后来学指挥有很大的帮助”（第41页）；还有一处说陈老“治学严谨，态度认真。视唱练耳课，要求非常严格。他强调识谱必须准确，拍子要掌握好，表情要配合上。在此学习的两年中，我打下了较坚实的基础。后来……就是凭着陈洪老师在视唱练耳课上教给我的那些本领开始做了指挥。1946年，我去解放区，全国解放后回到北京，我一直做指挥工作，正是靠了陈老师教我的那点

本钱干的。”（第 81 页）

说到陈老在音专的工作，邓先生也和我谈起过。据说陈老留法回国之初，本来是在他和马思聪共同创办的私立广州音乐院当副院长。“卢沟桥事变”后，黄自先生辞去音专教务主任，校友萧友梅因为沪上找不到得力的人接替，才把陈老从广州请来。当时音专地处有“孤岛”之称的上海租界，被日本军队重重包围，形势严峻；租界内也不太平，爱国人士不时被绑架、暗杀，险象环生；加之萧先生作为一校之长，树大招风，特别是拒不附逆，传闻已经上了日本特务机关的黑名单，为安全计，不宜继续以音专校长的身份公开露面。因此，陈老一就任，萧先生便隐身幕后，把代理校务的重担交给他挑。为了使音专能在日本侵略军的眼皮底下继续生存，做到虽处于非常时期而仍能弦歌不断，作为权宜之计，“奉命于危难之中”的陈老便化名陈白鸿，以“私立上海音乐院校务委员会主席”的公开身份，到主管公共租界事务的工部局办理重新注册登记手续。通过名义上虽然改了校名，并将“国立”改为“私立”，但实际上仍由当时的国民政府领导的这种“明改暗不改”的应变对策，协助萧先生勉力支撑着风雨飘摇中的音专，使在校学子的学业不致因时局的动荡而中辍。尽管这种局面只维持到 1940 年年底萧先生辞世，学校便由李惟宁代理校长；“太平洋战争”爆发不久，随着日本侵略军全面进驻租界，音专更是沦为汪伪政权的“国立上海音乐院”，陈老也从此卸去原职；但是此前如果没有陈老的苦苦支撑，国立音专恐怕早就落入敌手了。听了这段往事，作为上音校友的我，心里对陈老又油然增添了一份敬佩之情。

二

以上说的都是我没有认识陈老以前的事。到了 1982 年，他应邀到上海音乐学院担任桑桐教授的研究生汪成用毕业论文答辩会评委，我才第一次见到心仪已久的他，但是并没有接触。翌年，我奉贺绿汀院长命，负责编辑《黄自遗作集》。在考虑为各分册作序的人选时，我向贺老提出“文论”分册序请陈老执笔。因为他不但在音乐理论方面修养有素，文笔也极佳，而且抗战初期还和

黄自先生一度共过事，比别的人多一层感性认识；尤其是黄自先生病危期间急需输血抢救，但缺血浆。陈老闻讯后，立即动员音专学生献血，并亲自带队抄近路连奔带跑赶赴医院。虽然赶到时黄自先生已处于弥留状态，输血也无力回天，但作为校务主持者，陈老尽了责，作为同事和朋友，他也尽了心。我把这个看法告诉了贺老，他也认为陈老是最佳人选，于是我便专程去南京，趋府拜访陈老说明来意。他不但一口答应，而且很快就把序言用挂号信寄来了。这是1984 年的事。

第一次和陈老接触，我就发现他是一位谦和、慈祥、平易近人的长者，没有一点大学者、老教授的架子。有了这个可以与之亲近的良好印象，以后我每有机会去南京，哪怕日程安排再紧，也少不了要挤出时间向他请安，一坐就是几小时。他学识渊博，经历的事情多，见闻广，每次交谈都让我学到许多书本上得不到的东西，所以总是获益匪浅。而且陈老还特别重情，对我垂爱有加。除平时的书信来往，每逢岁末，还总是不忘记给我这个晚辈寄贺年片；即使近年来他因前列腺肥大，手术后行动不便，终年困于病榻也是如此。写信不方便就用当年拍的彩色单人照或与夫人的合影权当贺年片，并且总是一笔不苟地写上几句祝福的话。寄来的彩照每年也都要换换花样：有小憩的，有看书的，有作油画的，还有做木工的〔陈老学美术早于学音乐，长于肖像画，尤爱为青春靓丽的少女（都是他的学生或亲人）作画，老来常以此消遣自娱。90 年代初画风基于写实，近几年渐趋印象派。他的木工手艺也不错，挂在房间墙上的画框有不少都是他亲手做的〕。这样做似乎有让我看到照片不致为他的健康担心的意思。事情虽少，但透过蕴含其中的无声话语，却使我在感到欣慰的同时，心头每每都会涌动起一股股暖流。

陈老淡泊名利，安贫乐道，自爱自重，敦厚宽容。他从不计较一己之得失，遇事让人三分，哪怕受点委屈也善于自我化解，不在背后谈论他人是非短长；平时连说话也和颜悦色，轻声细语，在在显示出深受传统文化熏陶的君子之风。关于他在这方面的涵养，不仅多次听南京的校友陈鹏年、龙飞等谈及，就是我自己也不止一次地亲眼目睹过。有些事甚至连旁观者都深感不平，亟欲为陈老讨个公道，他却反而婉言劝阻，宁愿息事宁人，唯恐招惹不起，留下

隐患。

有这样一件事——

1949年，陈老作为“南方片”出席第一届全国文代会的正式代表到了北平。别的代表无论大小会议都可以自由参加，唯独他却受到“另类”待遇，不管什么会都要听候有关方面的临时通知才知道是否可以参加。对于这种明显的政治歧视，换了其他正式代表，肯定按捺不住要问个究竟。然而陈老却默默承受，一声不吭。直到“鸣放”期间，为了解决音乐界的“人民内部矛盾”，中国音协的一把手到了南京，一次和陈老见面才说出个中情由。原来起因是当年与会者有人胡说八道，把敌伪时期的《大东亚进行曲》作者硬栽到陈老头上，并给大会写了“检举揭发”材料，说是这种有“汉奸行为”的人不配当文代会代表。有关部门未加核实便信以为真，认定陈老有“政历问题”，于是就采取了上述限制措施。事后发现“检举”者纯属张冠李戴，才闹出了这场草菅人命的“误会”。

这件事我是直到去年11月应邀参加南艺爱乐学院的校庆活动时才听说的，在多年和陈老的接触中，却从没有听他本人提起过。我想大概他觉得尽管此事曾一度使他在政治上蒙冤含垢，造成心灵的伤害，但是事隔数年后毕竟已由中国音协的那位当家人说明了原委，所以便没有旧事重提。陈老的宽容，由此可见一斑。

三

就我记忆所及，唯独有一件事使他无端受到严重伤害——先是被人曲解，后来又被上纲上线，当作“反面教材”写进史书，钉在“历史耻辱柱”上，背了几十年黑锅，不白之冤至今不得洗雪的往事，倒是不止一次听他说起；而且从言谈之间听得出来，这个疙瘩他始终都是耿耿于怀，无法自我化解。正因为如此，我才执意要写这篇还历史本来面目，为他讨回公道以正视听的文章。

先说事情的起因及经过——

1937年11月，刚到上海主持音专校务不久的陈老，奉萧友梅校长之命，

创办了校刊《音乐月刊》，并在该刊第 1～4 号先后发表了 9 篇随笔，其中打头一篇就是刊于一卷一号上的《战时音乐》（其他几篇是《好景象》、《出马啊》、《我们不要老大倌》、《演奏家》、《第二部小提琴》、《牛马颂》、《音乐家应有的转变》、《音乐与集团生活》，内容大半与抗战有关）。此文问世之初并无反应，迟至 1940 年才有不点名地对其发难的文章在新创刊的《新音乐》月刊上出现。

据该刊创办者李凌（即李绿永）称，1939 年年初，他和同在延安鲁艺音乐研究室工作的郗天风（即天风，鲁艺文学系学员，后留校）商量，打算办一个"既介绍抗战歌曲，同时展开新音乐文化战线上的问题讨论"的刊物。并"搞了一个计划去找吕骥、星海同志研究"。在得到他们两位的"支持"和"邓发、艾思奇等同志的帮助"后，于同年 10 月与赵沨在重庆筹建"新音乐社"。翌年 1 月，计划已久的《新音乐》也正式创刊（开始三期与林路合编，从第四期起与赵沨合编）。就在该刊第四期上，天风针对《战时音乐》一文中关于"决不能如一般的观察者那样，把'救亡歌曲'一类的东西看作惟一的战时音乐"，"尚须于'救亡歌曲'之外作进一步的追求"的论点，发表了《"抗战歌曲"之外》的批评文章，断言"'抗战歌曲'是惟一的民族解放战争时代……的音乐……'抗战歌曲'之外，不是别的……都应该是抗日救亡的"，"一切与'抗战无关的音乐'……我们都要坚决反对。"

这篇文章之所以得以问世，无疑是由于符合了该刊主编的观点。最有力的证明就是事隔 55 年李凌说的这段话——

"同一时期，在上海（沦陷区）也有人提出'需要在救亡音乐之外另找出路'（"有人"显然是指《战时音乐》的作者陈老。但一是陈文发表时上海并未"沦陷"，二是引文将《战时音乐》中的"尚须在'救亡歌曲'之外作更一步的追求"肆意"修改"，致使与原意背道而驰，这种强加于人的做法，更不足取——笔者注），这是一些在敌伪黑暗统治下想逃避现实的人的观点，客观上也起了为敌伪分化革命音乐力量开辟道路的作用。《新音乐》月刊，针对这些错误言论，刊载了……批评文章，坚持了革命音乐的路线，揭穿了这些反动文章的实质。由于批判的尖锐，突出，有声有色，所以获得更多青年的支持，刊

物的读者更为广泛。这是《新音乐》理论战线上与错误观点正面交锋的第一回合。”[①]（引文中的着重点是笔者加的，下同）

只是天风的文章尽管是在抗战期间大后方唯一的一家由共产党员创办，而且拥有广大读者群的音乐刊物上发表的，然而凭借刊物自身的优势，该文问世后并未“一石激起千层浪”。整个抗日期间始终未出现过群起策应，“鸣鼓而攻之”的“正面交锋”，所谓“第一个回合”，仅止于天风的发难文章一篇。当时大后方的进步音乐界对此事反应之冷淡，由此可见一斑。

然而表面上的沉寂，并不意味着事情就此画上了句号。“地火仍在运行”，“战斗犹未有穷期”。解放战争后期，由吕骥本着“不违背时代的精神，不是言之无物”的原则和“希望能鲜明地说明我们（当然是指“新音乐运动”战线内的战友们——笔者）在理论上的倾向”，“能在音乐理论上建树起战斗的传统”，且“尤其希望她能够作用于今后的音乐运动”[②] 的目的，从“自聂耳以来的新音乐运动，已经有了15年的历史”（指1933—1948年——笔者注）的时段内能找到的出版物中，精选出30位作者的52篇文章，编成《新音乐运动论文集》，于新中国成立前夕的1949年3月在哈尔滨正式出版，书中就有天风的《“抗战歌曲”之外》。这不仅说明作为“新音乐运动”的倡导、鼓吹和组织者吕骥对它的重视程度，而且更为重要的这是一个信号，预兆着算陈老的《战时音乐》的旧账，迟早会重打锣鼓再开张。

果然，时至1958年，在当时特定的政治背景下，信号变成了行动，预兆变成了现实，确实在“作用于”“音乐运动”了！

---

① 李凌：《抗战时期的〈新音乐〉》，《乐迷》月刊第8期“抗战音乐研究专辑”，1995年8月15日广州出版。

② 吕骥：《新音乐运动论文集·前言》，《新音乐运动论文集》，1949年3月哈尔滨新中国书店出版，见上海音乐学院理论作曲系师生集体编写的《中国现代音乐史》初稿油印本第三编“抗日战争时期中的新音乐（1937—1945）”第四章“音乐理论”第一节“音乐为抗战服务”；汪毓和：《中国现代音乐史纲·编后记》，见1963年中央音乐学院内部出版的该书。见上书“附录”。

四

这年，京沪两地的部分高等音乐院校的青年教师和学生分头编写了两部以革命音乐为主线、聂耳为旗帜的新音乐运动史，北京的书名是《中国近现代音乐史纲要》，上海的书名是《中国现代音乐史》。两者都是分别为拟在上海、中央两所音乐学院开设的相关课程编写的教材，而且都在书中的相关章节把陈老的《战时音乐》一文当作了批判的靶子。于是此文也就从原来的批评对象，经过恣意上纲上线，升级而为上了史书的“反面教材”。

上海编的《中国现代音乐史》初稿第三编第四章第一节，就武断地把散布“‘抗战音乐无前途’、‘音乐运动到了低潮’……这种低沉的修正主义的论调”的罪名，无中生有地说成“明显地反映在陈洪于1937年底发表的一篇随笔《战时音乐》（载《音乐月刊》一卷一期）中”。危言耸听地谴责陈老不仅“迂回曲折地搬出了资产阶级唯心主义的音乐理论，企图在蓬勃发展着的群众音乐运动中为‘音乐至上论’争一席地位”，而且，“更大的危害性”还“因为它的目的是要引导当时的音乐工作者脱离政治，脱离抗战”。正因为如此，“《新音乐》杂志在1940年创刊后便连续发表了好几篇文章，……针对着‘音乐与抗战无关论’，进行了严厉的批判”。

北京编的《中国近现代音乐史纲要》只出过油印本，我没有见到，只看过中央音乐学院汪毓和教授写的同类教材出版物——包括1963年由该院内部发行的《中国现代音乐史纲》，1984年由人民音乐出版社公开出版的《中国现代音乐史》以及1991年该社出的同一著作的修订版。据作者说：他编写的这门课程的教材始于1958年，于“1959年夏完成第一稿的初稿”。在此期间，他曾“参加到全国音协和中国音乐研究所组织的‘中国近现代音乐史编写组’，跟研究所及兄弟院校同行们一起进行有关史料的调查研究和许多具体问题的讨论”，并“始终对在研究所那次集体编史给予自己的启示和帮助难以忘怀”。此后，“1961年、1962年文化部‘音乐教材编写组’曾先后两次在北京香山饭店组织了有关教材的审议会议，这份教材在这两次审议讨论中都曾被列入议程”，

“1963年春，文化部的领导同志又曾亲自主持了专门对这份教材（修改稿）的审议讨论会，部领导最后又对整个讨论作了全面、深入而具体的总结”；作者还说：他写这本教材的“主要参考书目”就包括了吕骥的《新音乐运动论文集》。

根据以上的作者自述，至少说明以下几点：首先，他参加了北京方面集体编写《中国近现代音乐史纲要》的全过程。不仅与编写组共同就所涉及的史料和问题进行过调研和探讨，受到了诸多启示和帮助，而且他编写自己的教材时，还“参考了……《中国近现代音乐史纲要》（未定稿）”[①]。可见他的教材对人与事的评价或臧或否，其基本观点与《纲要》当无二致。其次，他的教材除初稿两次被列入文化部音乐教材审议会议外，文化部领导还亲自主持其修改稿的审议讨论会，并在会议结束前对讨论作了总结。可见他的教材受到的重视程度和必然具有的官方色彩，因此在某种意义上也可以说是一部反映了“大跃进”时期主流意识形态的“官史”。最后，在1963—1991年的29年间，汪著以不同的称谓先后出版了3次；其中的“修订版”从1991年到1999年还重印了9次。时间跨度之长和出版次数之多，为新中国成立以来同类著作之绝无仅有，因此所产生的影响也远非其他同类著作所能望其项背。

下面就是在不同历史时空条件下以不同称谓出现的汪著中对陈老的《战时音乐》的评述——

1963年的“试用教材”的说法是：“有人曾对音乐服务于抗战这个方向发表了一些怀疑的论调”（作者在这句话的后面特地加了“参看随笔《论战时音乐》[陈洪]，载于《音乐月刊》一卷一号，1938年”的页下注，“有人”何所指当然一目了然——笔者），因此“革命的音乐工作者利用《新音乐》月刊这个阵地……发表了《“救亡歌曲”之外》（天风）……等文章，批评了所谓音乐与抗战无关”的错误观点，……这些理论上的讨论的斗争是符合当时进步群众

① 见上书“出版说明”。

的要求和所有进步的音乐工作者的爱国愿望的”。[1] 于是，“对音乐服务于抗战”的方向发表“怀疑的论调”、散布“音乐与抗战无关”的错误观点、违背“当时进步群众的要求和所有进步的音乐工作者的爱国愿望”等帽子就这样不由分说地套到了陈老的头上，他也因此成为“反面教员”而被写进史书。

《中国现代音乐史纲》成书于1959年。在当时“左”的思潮占主导地位的特殊历史背景下，陈老遭此有口难辩的不白之冤也许是“在劫难逃”。此后星移斗转又过去25年，其间不仅经过了史无前例的“文革”，而且还开过了正本清源、拨乱反正的十一届三中全会，肃清“极左”思潮流毒已成为举国上下压倒一切、重中之重的任务。特别是据作者自称：“从1978年夏秋以来……将1964年的稿本（即《中国现代音乐史纲》——笔者）反复修改了两遍。……在一些史实的记叙和对有些具体问题的分析评价上，尽可能……给予必要的订正和适当的补充。”[2] 但是在1981年定稿、1984年出版的《中国近现代音乐史》一书中，原来出现在《中国现代音乐史纲》中的那段话，不仅“《新音乐》还发表了《“抗战歌曲”之外》（天风）……等文章，批评了‘音乐与抗战无关’的错误观点”以及“参看随笔《论战时音乐》（陈洪）……”的页下注等文字都一如旧版，照样赫然在目，而且照样认定“这些理论上的讨论和批评，是出于当时国统区的社会现实斗争的需要的，同时也符合当时进步群众的要求和所有进步的音乐工作者的爱国愿望的。……尽管今天看来，当时的这些理论讨论和批评还存在一定的缺点，但随着这些理论讨论的展开，国统区的‘新音乐运动’又得到了新的发展……”[3] 至于“一定的缺点”何所指，书中并未作具体说明。不过既有“符合……爱国愿望”之说在前，又有“新的发展”之说随后，可见作者认定其主流无可非议，那些纯属细微末节的鸡毛蒜皮小事，自然也大可不提了。于是，所谓“必要的订正”，落实到这段文字，就顺理成章地仅止于删去了“有人曾对音乐服务于抗战这个方向发表了一些怀疑的论调”一句话而已。

---

① 见上书下编“新民主主义革命时期的音乐文化”正文第六章第一节“沦陷区与国民党统治区音乐生活的概貌及音乐战线上的斗争”，第119～120页。

② 汪毓和：《中国近现代音乐史·编后记》，人民音乐出版社1984年版。

③ 见上书正文第二篇第六章第一节，第174页。

如前所述，从1959年成稿的《中国现代音乐史纲》到1984年正式出版的《中国近现代音乐史》，历时长达25年。然而尽管在此期间中国社会经历了那么巨大的动荡和那么深刻的变化，但作者却“我自岿然不动”。正如他自己说的：对原稿的“基本论点都没有做大的改变”，因此所谓《战时音乐》鼓吹的“音乐与抗战无关”的“错误的观点”以及“革命的音乐工作者首先利用《新音乐》月刊这个舆论阵地”对其进行批评，完全是“出于当时国统区的社会现实斗争的需要”，等等之说，才一如既往地继续保留在1984年版的书中。

时至1991年，此书又出版了“修订本”，而且到了2002年4月还重印了9次。据作者称：他对1984年版“作了一次全面的修订”，“几乎涉及全书所有章节”，“实际上是全面改写”，“对于原书中谈到的有些历史人物的评介”，凡“联系政治太直接，评述难免失之片面和简单化”之处，都“尽可能一一加以修正”。[①] 但是经查对，前引1984年版的那段话，除将“批评了所谓‘音乐与抗战无关’的错误观点”改成模棱两可、含糊其词、进可攻、退可守的“对一些文章进行了批评”外，其他行文及相关的页下注还是照旧出现在“修订本”中[②]，不免令人徒增“春风不度玉门关”的慨叹！

五

读者看到这里，可能会留下这样的印象：既然在同一历史时段由京沪两地不同的作者写的两部作为教材的史书，都心有灵犀一点通，异口同声地对陈老的《战时音乐》予以谴责；特别是几经修订、两易其名、三次改版的汪著，40多年来虽历经“大跃进”、“文革”和“改革开放”的大动荡、大转折，但对陈文的批判情结却始终难以割舍，可见陈老的确在文中“对音乐服务于抗战这个方向发表了一些怀疑的论调”，“散布了‘音乐与抗战无关’的错误观点”，因此将其作为逆抗战潮流而动的反面教材记录在案，载诸史册，以正视听而昭后世，是无可厚非的。至于原先曾出现在汪著的内部发行和公开出版的文本中的

---

① 见《中国近现代音乐史》修订本“修订说明”，人民音乐出版社1991年版。

② 见上书正文第六章第二节“四十年代国统区音乐生活的概貌”，第213～214页。

某些提法，在后来的“修订本”中只点到为止，则无非是按照“历史问题宜粗不宜细”之说行事罢了。

如果这种印象竟然成为结论，笔者为陈老讨回公道之说岂不是无的放矢?!岂不是理性的目光因被私人的感情所蒙蔽，以致宁愿强词夺理为尊者讳，而置史实于不顾吗?!

但是且慢！毛泽东有句名言，叫作“一切结论产生于调查情况的末尾，而不是在它的先头”；他还有过诸如“没有经过周密调查，不过是无知妄说”，“没有调查就没有发言权”以及“你要知道梨子的滋味，就得变革梨子，亲口吃一吃”，“有比较才能鉴别”之类的警句。[①] 中国过去也有“人言为虚，眼见为实”、“尽信书不如无书”之类的古训。况且汪著在其不同版本中的页下注中一而再、再而三地提到“参看随笔《论战时音乐》（陈洪……）”。既然如此，读者不妨遵循以上这些前人从实践中抽象出来的至理名言，按照汪著提示，参看一下陈文，作一番过细的“调查”，通过“亲口吃一吃”的“变革”，再对照汪著作一番探其“虚实”的“比较”来“鉴别”孰真孰伪。

考虑到一般读者不易找到陈文（据我所知，载有陈文的《音乐月刊》一卷一号，大概只有中央、上海两家音乐学院和京沪两地图书馆以及中国艺术研究院音乐研究所资料室等少数单位藏有原件；另外，20 世纪 80 年代中国音乐学院的张静蔚教授所编《中国近现代音乐史料》油印本虽收有此文，可惜一直未能公开出版，因此传播面相当有限），而且好在此文连标点也不过 500 字，为便于读者“参看”，特稍占篇幅，按原件全文照抄于下——

陈　洪

【战时音乐】

战时音乐和非战时音乐有什么差别呢？这很不容易说，因为音乐到底

① 分见毛泽东《反对本本主义》、《〈农村调查〉的序言和跋》、《实践论》、《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》。

还是音乐。音乐是生活，非战时需要生活，战时也一样地［需］要生活，换言之，便是一样地需要音乐。

可是战时的生活的确和非战时有点不同，战时所需要的音乐便和非战时需要的有点两样：这便是“战时音乐”的 Raison d'etre（原文为法语，意即“存在的理由”——笔者注）。

在战时，社会意识单纯化了，集中化了，各人心内最大的愿望是把敌人打败，如何把敌人打败成了全国一致的问题，战时音乐也自然需要反映这种特殊的社会情况。强调抗战情绪的将成为主要的音乐，与抗战没有直接关系的纯粹主观的音乐变成次要，至于那下流淫荡的爵士音乐之类，在平时已被挤出于音乐的境界之外的，在战时更不必说了。

但是音乐到底是音乐，他是在许多姊妹艺术当中最主观，最自由，最抽象，最不属于空间的一个，所以我们对于战时音乐的要求，决不能和对于战时的文学或戏剧一样地具体和机械。功利主义的眼光是永远不能用以看音乐的，所以我们决不能如一般的观察者那样，把“救亡歌曲”一类的东西看作唯一的战时音乐！

战时音乐是应该存在的，“救亡歌曲”当然是很有力量的一种；但是音乐的力量决不止此，战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚须于“救亡歌曲”之外作更进一步的追求。

六

常言说得好：“是非自有公道，公道自在人心。”我想，即便读者是初中文化程度，只须稍具判断力而又尊重事实，看了陈老这篇浅显易懂、条理清晰、重点醒目、主次分明的短文，无论谁都决不会得出陈老发表了怀疑“音乐服务于抗战这个方向”的论调和散布了“音乐与抗战无关”的错误观点的结论。因此，我说要为陈老讨回公道，其原因也就不言自明了。

写到这里，我倒是有几个因悖于常理而百思不得其解的问题，长期如鲠在喉，亟欲趁此机会一吐为快。

不得其解之一是，为什么连普通读者都完全看得懂的文章，而作为研究中国近现代音乐史的著名专家、资深教授的汪著作者却偏偏看走了眼？

不得其解之二是，明明陈文开门见山就明确指出："在战时……每个人的心内最大的愿望是把敌人打败，如何把敌人打败成了全国一致的问题，战时音乐也自然需要反映这种特殊的社会情况。强调抗战情绪的将成为主要的音乐"，文章结尾处还重申"战时音乐是应该存在的，'救亡歌曲'当然是很有力量的一种"，为什么这些白纸黑字写得如此清楚，和怀疑音乐服务于抗战的方向以及鼓吹音乐与抗战无关完全风马牛不相及的话，汪著作者却偏偏视而不见，竟无端地把"莫须有"的罪名强加于陈老，造成一叶障目的原因何在？

不得其解之三是，陈老关于不能"把'救亡歌曲'一类的东西看作唯一的战时音乐"、"战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词"，因此"尚须于'救亡歌曲'之外作更进一步追求"之说，有一个极为明确的前提，即"强调抗战情绪的将成为主要的音乐"。此说之无可厚非，一如既要"弘扬主旋律"，又要"提倡多样化"，二者虽然应该有所侧重，但是也不可偏废一样，是从作为反映人类社会生活的艺术自身规律出发的。莫非此说竟成了汪著作者以此为由罗织罪名的依据？

左思右想，我认为只有两种可能，二者必居其一：一种可能是作者虽然一而再、再而三地关照读者要"参看随笔《论战时音乐》"，但他本人并未身体力行，只是依天风关于"'救亡歌曲'就是惟一的民族解放战争时代……的音乐"之说，将其推到极致，再上纲上线，扣上宣扬"音乐与抗战无关"等帽子（顺便说一句：天风的文章尽管过于偏激，过于武断，有失片面，但按照不搞"舆论一律"的准则，其观点不论"见仁见智"，作为一家之言，仍属"争鸣"范畴内的正常批评，与写进历史教科书的定论不可同日而语）。这个揣测并非臆断，汪著连陈老文章的标题都搞错了——在他笔下，《战时音乐》成了《论战时音乐》就是明证。因为作为一位严肃的史家，是不能以笔误或疏于校对为托词的。还有一种可能则是汪著作者并非没有看过陈老的原文，而是他自己得出的结论就是这样。至于为什么近半个世纪以来他始终一以贯之地坚持己见，别人自然不好乱猜，只能依"解铃还须系铃人"的古法，请作者自己答疑解惑了。

作者曾经说：他并没有“故意在教材中说违心的话”，而是“经过思考后说出了自认为是正确的话”；并称“对‘新音乐’社发起的批判‘陈、陆’的错误定性”早已“废弃”，“‘大跃进’时代的种种用话”也“早已改变”。[①] 那么我倒是想就此请教作者——

面对事实（原文照抄的《战时音乐》），是不是还认为在教材中说的不是“违心的话”，而是“正确的话”呢？直到2002年4月北京第9次印刷的《中国近现代音乐史》，还在念念不忘地提到“《新音乐》还发表了《“救亡歌曲”之外》……等文章，……对一些文章进行了批评”，并且起到了积极的作用。虽则和前两版比较，作者采取了诸如措辞变得逐渐温和以及“怀疑论调”、“错误观点”等定性的字眼也逐渐消失之类的“淡化”处理，但是其倾向的鲜明这一实质，却未因此而被掩盖。难道这种换汤不换药的方式，就能足以表明“早已废弃”、“早已改变”之说不假吗？为什么就是不敢（或不愿）秉笔直书，去触及当年那些“批判”文章存在的问题和由此带来的负面影响呢？

本来该说的话已经说得差不多了，似乎可以就此打住，可我还是想再说上几句。陈老一辈子献身于我国高等音乐教育，勤勤恳恳，克尽己责；在理论和创作方面的建树也有目共睹，称得上是20世纪中国音乐史上德高望重、有重大影响和突出贡献的代表性人物（去年他在中国文联和中国音协联合举办的首届“中国金钟奖”的评奖活动中获得“终身荣誉勋章”，就足以说明一切）。然而就是因为《战时音乐》这篇不到500字的短文经肆意曲解，作为“反面教材”写进历史教科书，却使他无辜蒙冤40载不得洗雪，以至成为长期盘踞在他心灵上的一道无法抹掉的阴影和难以愈合的创伤，这显然不是用“早已废弃”、“早已改变”几个字就能轻而易举地一了百了（实际上是“大事化小，小事化无”，从而不了了之）的。如今他已届96岁高龄，近年来又因痼疾缠身而困于病榻，身心受到双重折磨。为了让他能名副其实地颐养天年，我以为最好的办法还是把前文提到的“解铃还须系铃人”真正落到实处。既然导致陈老心

---

① 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001年第2期。

灵受到伤害的“始作俑者”是汪著，加之该书40年来三次改版，销售量之大和影响面之广，为其他同类著作所无法比拟，因此作者似宜本着史家应有的理性和良知，站在“拨乱反正，正本清源”的原则高度，以实事求是而不是文过饰非的负责态度，对陈老《战时音乐》的“错判”给个说法。即使不公开发表文章，哪怕私下给陈老写封措辞诚恳的短信说句不是也是好的。我想这样做，既能化解长期郁结在陈老心里的疙瘩，又能显示出作者的史家风范，不但不会因此“掉价”，反而会赢得人们的尊重。这种于人有益、于己无损的事，又何乐而不为之！长期以来身为全国文艺界主要领导的周扬同志，因执行“左”的文艺政策，在“反胡风”、“反右”等运动中，曾经伤害过许多人。但是他在第四次全国文代会前前后后的表现，不仅当时就口碑载道，而且尽管他早已作古，至今还常留去后思。不就是一个最好的实例吗！

孔夫子说过：“过则勿惮改。”[①] 毛泽东也曾说过：“共产党人必须随时准备修正错误，因为任何错误都是不符合于人民的利益的。”他还说过这样一段充满感情的话：“无数革命先烈为了人民的利益牺牲了他们的生命，使我们每个活着的人想起他们就心里难过，难道我们还有什么个人的利益不能牺牲，还有什么错误不能抛弃吗？”[②] 这些都是如何对待错误的至理名言，应该真心实意地落实到行动中去，而不是只挂在口头上说说的漂亮话。常言道：“事实胜于雄辩。”既然事实业已充分证明汪著关于陈老的《战时音乐》的说法确属“错判”，为什么就是不能放下架子，胸怀坦荡地承认事实而予以改正呢？当然，如果汪著作者继续坚持“自认为是正确的话”之说，我倒是愿闻其详。倘若竟是我不对，自当随时修正错误！

2001年10月29日霜降后六日—2002年6月4日芒种前两日，

其间时辍时读，凡215天，经三次修改始定稿

---

① 《论语·学而篇第一》。

② 毛泽东：《论联合政府》之五“全党团结起来，为实现党的任务而斗争”，见《毛选》第三卷第1096～1098页。

后　记

如果在一般情况下，这篇后记本来可以不写。之所以又不得不写，是因为情况发生了意想不到的变化。

6月4日文章脱稿，便请人打字。原想等9月份我院学报《音乐艺术》刊出后再寄给陈洪老过目，给老人些许安慰。没料到6月16日刚看完4校清样，就接到中央音乐学院黄旭东同志的长途电话，告知陈洪老已病危。懊丧之余，我马上请人将4校勘正稿打印一份，于6月22日寄给陈老，并附了一页信。尽管知道他已不可能再看打印稿，但又不敢提及病危一事，只好在信中说：如果他自己看不方便，可请他女儿陈比维同志念给他听；一次听不完，也可以分几次念。听完了有什么意见，可以口述，由陈比维同志代笔，并尽快寄我，以便在正式付印前再作修改。其实这些话都是写给陈比维同志看的。6月25日晚，陈比维同志打来长途电话，说文章和信已收到，陈老知道后至感欣慰。因为他当时神志还很清楚，便将寄去的文章念给他听，还遵照他的要求先后念了两遍。我听到这个消息自然也松了一口气，心想好歹总算陈老已经知道有文章公开为他的“冤案”说话，而且即将正式发表了。同时我还心存侥幸，指望他能吉人天相，化险为夷，挺过目前这一关。但是此后才10天——7月5日中午，便接到陈比维同志报丧的长途电话，说是陈老已于前一天晚仙逝。听过我不由得怨自己杂事多，动笔迟，写得慢，费时久，未能及早把这篇文章发出来，心里追悔莫及。与这篇文章没有能赶在陈老生前发出来有关的一件事，也是使我深感遗憾的。本来我是想既然陈老是因《战时音乐》一文而长期蒙受不白之冤，那么作为“错判”者自当为之洗刷纠正。因此在文章最后一段曾提出“错判者”“似宜本着史家应有的理性与良知……对陈老《战时音乐》的‘错判’给个说法。即使不公开发表文章。哪怕私下给陈老写封措辞诚恳的短信说句不是也是好的”的希望。我以为这是化解长期郁结在陈老心里的疙瘩的最佳方案。可惜陈老没有等到这天便已作古，即使别人再给他说什么也听不见了。我在文章中说的“写封措辞诚恳的短信”之类，自然也就成了无的放矢的空

话。每念及此，不禁为之唏嘘长叹。但是又不甘心就此罢休，因此亟欲向“错判者”讨教，看看是否有什么善后良策能聊补于万一?！我还想到，古人有“文章千古事，得失寸心知”和“春秋笔法，一褒一贬，字字千钧”之说。前者是对一般作者而言，后者则是对史家而言，都是说的下笔时宜慎之又慎。这一点通过对陈老《战时音乐》的“错判”和由此所带来的严重后果，已经看得很清楚了。“殷鉴不远”，难道还不值得我们深刻反省并引以为训吗？由于以上两点都是获悉陈老遽逝的噩耗才想到的，并没有（也不可能）写进正文，所以只得再临时加写了以上始料之不及而非说不可的话。是为“后记”。

壬午年立秋前五日加写

（本文原载《音乐艺术》2002年第3期）

汪毓和

关于“重写音乐史”问题的几点感想

这次参加会议①，原本没有专门发言的准备，只想作为一次学习的机会听听大家的发言。但是，从会议的发言顺序中发现不少同志对“重写音乐史”的问题比较关注，连老冯②所提出的发言稿也是有关这一问题的，会下也有不少同志对我讲起他们的看法和对我的关心，会议主持者也希望我谈谈。只能随便说几句，说得不对，请大家多多批评。

1. 关于“重写音乐史”问题的提出，正式见之于文的是香港的刘靖之先生在 20 世纪 80 年代后期，可能就是他所组织的有关新音乐问题的第二次座谈会中明确讽刺我所编写的教材是“中共音乐史”；后来黄旭东同志在天津音乐学院的学报上发表专文对我的教材进行了比较全面的公开批评；再以后是上海的戴鹏海同志在《音乐艺术》2001 年第 1 期也正式提出了这一见解，他的文章后来曾由《音乐周报》全文转载；最近我又在《音乐艺术》2002 年第 1 期读到安徽冯灿文同志表示对戴鹏海支持的文章；以及在这次会议中读到冯文慈同志在今年《天籁》上发表的文章。这个问题的提出，至今已有 10 多年之久。在这个过程中，我始终采取冷静听取各方意见的态度，主要是认真思考如何来

① 此次会议是指 2002 年 7 月 27—30 日在福建召开的中国音乐史学会第七次年会。
② “老冯”：指中国音乐学院教授冯文慈。

推动自己工作的不断改进和提高。我也曾在不同场合简要公开表明了一些原则性的看法，如在1990年我曾在香港当面向刘靖之表明我不同意他上述的所谓“中共音乐史”的意见，理由是这个批评既不符合事实，又不是学术性的讨论。对黄旭东同志的批评，我在1999年第1期的《中国音乐》上顺便表示欢迎大家对我教材的批评，但没有专门对黄的批评具体一一作答。当然，在那年第1～4期的《中国音乐》上，我曾连续发表了自己有关音乐历史研究和教学的看法，其中有些意见是与黄对我的批评有些联系。对戴鹏海的批评我在2001年第2期的《音乐艺术》上撰文进行的正面的答复，该文在当年秋天北京的《音乐周报》也进行过转载。

2. 实际上上述各方提出这同一命题的出发点和要求并不完全相同，有的（如有关所谓“中共音乐史”的指责）实际上是认为大陆过去的工作是在一个错误的思想（实际上就是指马克思主义、毛泽东思想及党的文艺政策）指导下的产物，必须整个推倒重来。有的实际上是从对个别具体问题的不同评价出发的，并由此认为目前中国近现代音乐史的工作还存在受“左”的思想的严重影响，必须整个推倒重来，如戴鹏海是从对李抱忱，黄旭东是对蔡元培、萧友梅等人的看法分歧出发的，认为过去对一部分音乐家的评价不够公正，从而认为应该“整个重写”、从根本上来解决。冯灿文实际上是比较广泛地认为过去的工作特别对有关中国近现代音乐史中种种现象的对待，存在严重的“左”的错误，应该在整个的观念上进行彻底的清理；但是，从他的文章中所指出的许多事例，大多数早就提出而且基本上已经改变了，只是他个人不知道，以为问题十分严重。我想如果他在写文章前能够多少仔细对近10年来的有关论著看一下，就会发现80年代以来大家的认识还是与过去有了不少进步的。

3. 当然，各种不同的认识提出来也没有什么坏处，可以引起讨论，对今后改进工作总的还是有利的。至于，有人在会上说对“重写音乐史”的提法是禁止的，甚至被认为是“反动”的见解，我认为这种说法是一种不符合客观事实、极其不负责任的挑拨性的论调，因而也对工作的解决是有害的。

4. 我多次认为由于我们搞历史研究的工作本身，就应该不断改进，以求得不断的提高，因而不断地修改、重写，应该是正常的自觉要求。就我50年

代末从事这一工作后，就一直处于不断地修改自己工作的过程。在1964年音乐出版社作为“内部发行”的“小白本”前就经过多次修改，在1984年人民音乐出版社正式出版之前又进行了一次全面的修订，至1994年，在我个人的要求下，又正式出版了一个“修订版”。尽管这个“修订版”在短短8年内又已再版了10次，我还是要求出版社同意出一个“再修订版”，这个本子大约在今年年底前可以面世。即使这样，我想自己还会存在不少今后值得不断修订、不断提高的问题。因此，我再次郑重表示欢迎各方面对我、包括我的教材的批评，我认为一切负责任的批评，不管言辞如何尖锐，都是对我的关心和帮助。至于是否我的教材是一本整个错误的出版物，我想广大教师和读者将是最重要、最有力的评者。

5. 刘靖之对我的教材提出“中共音乐史”的有力根据之一是说我的教材的出版是经过有关领导批准的。对此，刘先生没有提出任何具体的事实作为根据，大概只是推论。当然，作为出版物总要得到出版社的领导的批准。至于出版社的领导可能也是中共党员，出版社的上面还有出版总署，当然也是在党的统一领导之下。这是否就能作为其出版物都应加以“中共”这顶帽子的根据呢？作为中国是一个社会主义国家的性质，在相当长的一段时期，无论是新闻、广播等部门，还是教育、医院、科研、出版等事业单位都主要是国家投资而不是私营的，但他们都是作为人民政府工作的一部分，不是党的工作的一部分，这已是人所共知的常识了。我的教材原本是我1959年正式在中央音乐学院开课自己编写的一本讲义，后来我也曾作为中国音乐研究所组织的“中国近现代音乐史编写组”的一员，参与了在那里的集体编写教材工作，但我是当时组内唯一的每周有一天必须回校讲课，其他用作在研究所工作的一员。由于对历史分期等问题我不赞成当时编写组的意见，在我自己的讲课中仍用的是自己的讲义。1961年在北京香山召开的“教材会议”所提供的三份教材中，除了两份是以单位的名义提交的外，中央音乐学院提交的仍是以我个人名义的那份教材。经过各院校有关学者（如北京的郭乃安、李民、李业道，上海的陈聆群等）的集体讨论，当时并没有以文化部的名义定下正式的统编教材。至1964年，我的讲义才以“中央音乐学院试用教材”的名义在音乐出版社作为“内部

发行”的形式面世的。事实上各院校采用什么教材，一直是院校自己决定的事，文化部从未对此作过任何强制性的规定。“文革”结束不久，人民音乐出版社第三编辑室曾表示有兴趣公开出版我那份“内部发行”的“小白本”，但要求我在基本不改原章节框架的前提下再全面修订一次。稿子交出后又搁浅了将近两年，在1981年北京召开的“中国近现代音乐史座谈会”上，不少代表提出要求的前提下，出版社才决定将它正式交付出版。在赵同志为此书所写的“序言”中还明确提出：“有人建议全国高等院校最好有一本‘通用’的教材。……我对此却有一些不同的看法。……我希望全国可以多出几种中国近现代音乐史的教材，提出不同的看法，引出健康的争论……这样会更有利于史学的发展。”赵同志的这个“序言”，我在历次教材再版中均保留，以表明我个人的、欢迎批评和欢迎其他同类教材出版的态度。

6. 我想顺便简单讲讲对冯文慈同志的意见的看法，总的说我赞成他提出的“两个传统同时并存”和“古今衔接”的呼吁。两个传统同时并存是客观的事实，不承认是不行的。但提出要两者在写史中求得“平衡”，恐怕一时难以实现。特别对各种传统音乐发展的科学研究几乎才刚刚起步，大量的实际工作还有待深入，这需要得到各方面的共同努力才能逐步解决的大课题。作为一种追求的理想目标是必要的，作为实际工作的具体要求，在目前还难以通盘给予落实。

7. 我仍然认为在思想上要重视这个问题，但在实际写作上要“实事求是”。理由是尽管这两者是并存的关系，推动这两者发展的动力和环境还不完全相同。一般来讲，推动新音乐文化发展的是与整个社会变革的民主革命斗争和整个新文化和新教育发展的需要是密切相关的，而推动传统民族音乐文化（特别如戏曲、说唱等）则是广大城乡人民精神生活的要求和艺人们在旧社会市场经济压力下的求生存的需要。因此，前者的发展速度快，艺术变革的幅度大，社会影响面大；而后者则相对显得要慢而小一些。在中华人民共和国成立后的半个世纪，情况发生了重大的改变，我国各种传统音乐文化的发展、变革纳入了整个社会主义建设的轨道，引起了各方面的重视和支持。但在这半个世纪这两种传统之间的融合也大大加快了，使得它们之间的关系已经超出了一般

理解的“并存”关系了，也难以用一般意义上的“平衡”来要求了。

8. 至于老冯提出的要注意“古今衔接”也是从精神上讲非常重要，但在实际操作上也要“实事求是”。理由是两者发展的大环境发生了根本性的变化，最主要的改变是在古代史中不存在“两种传统并存”的问题，因此，要将古代史与近现代史两者进行“衔接”就不可能同等对待。客观的社会生活已发生了天翻地覆的变化，我们对待古代音乐文化的继承和发展就不能不考虑这个问题。

9. 写史是否要有“中心”？我认为作为艺术通史，特别是作为给本科生教学用的音乐史最好还是应贯彻“以创作为中心”更合适些。因为，创作问题一向是与各种艺术史本体最密切的具体体现。文学、戏剧、美术史的写作都是如此，音乐史的写作也没有必要来个根本改变。至于在音乐创作以外是否还应适当顾及其他方面（如音乐表演、音乐理论研究等），这是完全可以根据具体情况来定的。正如在通史之外，可以写各种各样的专史，可以开设各种各样的选课一样。就是写音乐通史也应在突出创作这个中心外根据各阶段的实际适当顾及音乐教育、音乐表演、音乐理论研究等。再加上上述有关传统音乐文化的继承和发展，这样就能使我们的通史内容更加丰富、更加充实。

从上述种种，我再次表明支持对一切希望改进音乐史研究的意见，从这个意义上讲，不断地“重写”、“修订”，一步步将我们的史学研究工作推向前进，这是我们每一位史学工作者的神圣职责。我的成绩就是那样一步步不断“修订”、“重写”中积累而成的，过去是如此，现在和将来我还将如此地不断前进。

（本文原载《黄钟》2002 年第 3 期）

陈聆群

我们的“抽屉”里有些什么？

——谈中国近现代音乐史研究的史料工作

近读陈思和教授《我们的抽屉——当代文学史（1949—1976）的“潜在写作”》[①] 一文，陈文中提出了应当重视和发掘中国当代文学史上由于种种原因而被忽视乃至埋没的各种“潜在写作”的文学作品，以开拓文学史研究的新视野。文章说的是中国当代文学史，却触动我想到了中国近现代音乐史研究更为严重的史料工作问题。借用上引文章的标题，也就是想请大家看一看，我们的中国近现代音乐史的“抽屉”里有些什么，还没有被有关的研究者所关注的东西，或者明知“抽屉”里藏有“宝物”，却始终未能或不能去“取出来”加以研讨论评，以充实和丰富我们的中国近现代音乐史。

文、谱、音、像、图、物齐全方能构成中国近现代音乐史的完备史料

先要说一说文学史与音乐史研究的史料之异同，进而略谈中国近现代音乐史在史料构成方面的特定要求。

文学史的基本史料，当然是作家的创作之本及其相应的各种出版物；而为

---

① 见《中国大学学术讲演录》，广西师范大学出版社 2001 年版，2002 年 6 月第 6 次印刷，第 86～100 页。

了全面深入地探究作家及其创作的时代，社会与个人的成因，当然也要广泛地收集这些方面的文字的口头的图像的乃至实物的史料——这些都已成为常识，在此不赘。

音乐史研究的重心与文学史研究相同，也应当是作（曲）家及其创作，因此，也必然要求将作（曲）家及其创作之本，作为史料构成的基本要件加以关照——这也是常识，不必赘述。

但音乐史研究的是乐音通过创作和唱奏、表演、传播而成为时代与社会文化的历史，这就对研究史料的构成提出了特定要求；尤其是对于近现代音乐的研究，如中国的近现代音乐史，更由于众所周知的传媒载体在这一历史时期的日益近现代化，因此对于相关史料的采集累积提出了更为多方面的要求，简而言之，即要求从文、谱、音、像、图、物等方面开拓和积累相关史料，方能构成中国近现代音乐史的完备的史料体系。

“文”，即关于中国近现代音乐史的各种文字著述史料，包括相关的文字手稿、专著书籍和文论杂纂的报刊载本等。

“谱”，即关于中国近现代音乐史的各种民间的传统的与新的专业创作的音乐作品的乐谱史料，包括相关的各种体式的传统乐谱与简谱、线谱史料；同样，也包括着从手稿到专与报刊载本等各种载体的乐谱史料。

“音”，即关于中国近现代音乐史的各种音响史料，包括从最早的纸带录音到蜡盘唱片，以及更为现代化录音手段的各种音响史料；它可以是中国近现代录制的各种民间传统的与新的专业创作的音乐作品及其演唱演奏的音响史料——这应当是这方面史料的主体；也可以是与中国近现代音乐史相关的各种口头讲述和现场活动的音响史料——这也是构成中国近现代音乐史音响史料的重要方面。

“像”，即关于中国近现代音乐史的各种活动的成像史料，包括以电影与录像等手段所拍摄记录的与中国近现代音乐史有关的各种活动成像史料。

“图”，即关于中国近现代音乐史的各种图片史料，包括各种相关的照片、书刊报章画报上的摄影载照以及相关的绘画美术图片，等等。

“物”，即关于中国近现代音乐史的各种实物史料，如相关的乐器与音乐活

动设施实物，以及音乐家的具有历史意义的各种实物，等等。

还可能会有一些没有设想到的方面，也有与中国近现代音乐史有关的史料；而如果我们能从上述文、谱、音、像、图、物等方面来收集和累积相关史料，必能够成全面有序的史料体系，从而为中国近现代音乐史的研究，打好坚实可靠的基础。

看一看我们的“抽屉”

“抽屉”当然是一种比喻的说法，是指我们的史料宝库。治史者都知道论从史出，有几分史料说几分话，而决不能作无米之炊。中国近现代音乐史研究作为一门后起的至今尤不成熟的音乐史学科，即使是在1958年风行“以论带史”（实际成为了“以论代史”）的年代里起步的时候，也还是进行过初步的史料工作；由当时的中国音乐研究所（今中国艺术研究院音乐研究所）汇编油印的《中国近现代音乐史参考资料》，就是那时工作的成果，它不仅为当时呱呱落地的学科铺下了一方赖以安生立命的基土，而且至今犹为后来的研究者所珍视，作为研究工作的重要依据。自1958年至今，经过10年“文革”的浩劫和进入新时期以来朝着纵深方向的开拓，中国近现代音乐史研究走过40多年曲折坎坷的路程，“大难不死必有后福”的学科，即使是在史料工作方面也已有了不小的进展和建树，其略况可见于笔者《中国近现代音乐史研究在20世纪》（《音乐艺术》1999年第3期）一文概述。

但如果我们从学科建设的全局和可以期望能够得到更大发展的前景来说，中国近现代音乐史研究的史料工作却是难以令有关的研究者和有志于此学的后来者满意释怀的：未能形成学术力量足够的专门的史料工作队伍，以开展足够规模的持续性的史料工作，因此至今犹未建立起中国近现代音乐史的全面、完备、有序的史料体系，便是大家都看得到的严峻的现实。

有一种说法以为中国近现代音乐史研究的是离我们最近的音乐史事，大部分史料已为我们了然于胸或都在身边唾手可得，大可不必像挖掘千年万年前的出土文物那样迫不及待和兴师动众；而且，历史材料的把握并无一个确定的底

线，收集到何时何种程度才是一个尽头呢？基于这样一些并非全无道理的想法，有关的研究者并没有把史料工作放到应有的位置上，便是必然的了。

但中国近现代音乐史的史料和已被掌握的状况果真是如此吗?！这就要请大家看一看我们的“抽屉”了。以下略择数端简言之以见一斑——为了免得引起误会，以为笔者藏有什么“家传秘本”塞满了“抽屉”，因此才在这里吆喝卖乖，我只举人所共知却又未曾进行过认真的查访、编集、研讨的史料为线索为便，如：

既有的中国近现代音乐史著作都侧重于论述创作方面的历史成就，并约略述及表演方面的历史建树，这当然无可厚非；“但是对于理论方面（的）历史性成就的反映则相对薄弱”——这是冯文慈先生在《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》[①] 一文中指出的一个涉及本学科概括历史内容尚不完全的问题。冯先生认为在20世纪，特别在其下半叶（即1949年以来），中国音乐学的各学科都出现了重要学者和学术成果，完全可以和应当与作曲家、表演艺术家及其成就一样受到关注，纳入近现代与当代音乐史的研究范畴。而从我们“抽屉”里的史料来看，即使是对于20世纪上半叶音乐理论方面历史成就的反映，我们的有关著作也是难说充分的。最近10多年来，虽然有张静蔚教授查访汇编成《中国近代音乐史料》那样的重要成果；在对王光祈、萧友梅等的音乐著述史料发掘、汇集、编注和研究方面也有不小的进展；但如果我们稍稍看一下同一时期音乐理论著述的部分书目（姑且不计发表在同一时期报刊上的音乐文论篇目），就会发现还有数量不小的重要著述并没有进入我们的研究视野。以与本学科关联最为直接的关于中国古代音乐史的著作来说，从20世纪20年代初到40年代末，就有7～8部带有通史性质的著作和

---

① 见《天津音乐学院学报》2002年第1期。

5～6部专史性质的著作[①]问世，如果再加上在传统音乐理论研究方面“指南”、“寻源”一类谱集与专著[②]中，也都有颇具新意的关于中国古代音乐史发展的论述，就可看到具有现代学科意义的中国古代音乐史学步入其发祥阶段的洋洋大观；毋庸讳言，对此我们现有的中国近现代音乐史著作关注与反映是很不充分的，这同我们对“抽屉”里的这方面的珍贵史料“熟视无睹”直接有关。其实，20世纪的20—40年代，除了中国古代音乐史学之外，也是具有近现代学科意义的中国的音乐美学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐教育学以及相关的音乐考古学、传统乐律学、戏曲音乐史学和音乐评等步上创始之途的重要时期，都或多或少地有略具学科雏形的著述问世，在此都暂不涉及。

前文已述，既有的中国近现代音乐史著作都以作曲家及其创作为论述重心，但却不能说我们对这方面的历史材料都已尽数在握。例如，最近十数年来关于中国近现代的艺术歌曲创作的论说文章不在少见，但我们的“抽屉”里所藏有的这方面的乐谱史料，却还有相当数量并未真正进入有关研究者的视野。如以20世纪20—40年代间问世的带有钢琴伴奏的独唱曲集（含有其他载体歌曲的集子在内）为限，除了青主、萧友梅、赵元任、黄自及其弟子，以及周叔安、应尚能、李惟宁、张啸虎、马思聪、陆华柏、江文也等人的这方面曲集谱本和代表作，已深度不同的为人所论及外，至少还有如《新声乐》、《摘花》、

---

① 7～8部通史性质的著作是：《中国音乐史》（叶伯和著，1922年）、《中国音乐史》（四册，郑觐文著，1928年大同乐会）、《中国音乐小史》（许之衡著，1931年8月商务印书馆初版）、《中国音乐史话》（缪天瑞著，1932年上海良友图书印刷公司）、《中国音乐史》（上、下册，王光祈编，1931年中华书局初版）、《中国音乐史》（［日］田边尚雄著，陈清泉译，商务印书馆1937年版）、《旧乐沿革》（萧友梅编，1938年9月为国立音乐专科学校所编教材）、《中国音乐史纲》（杨荫浏著，1944年1月重庆青木关国立音乐院油印本）；5～6部专史性质的著作是：《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（萧友梅1916年向德国莱比锡大学哲学系提交的博士论文）、《音乐的文学小史》（朱谦之著，上海泰东图书馆1925年版）、《外族音乐流传中国史》（孔德著，商务印书馆1926年版）、《中国音乐文学史》（朱谦之著，商务印书馆1935年版）、《隋唐燕乐调研究》（［日］林谦三著，郭沫若译，商务印书馆1936年版）、《唐宋大曲之来源及其组织》（阴法鲁，1945年8月油印）。

② 如：《中国音乐指南》（沈寄人著，世界书局1924年5月再版）、《中国丝竹指南》（祝湘石编，上海大东书店1924年6月石印）、《雅音集》（第一、二集杨荫浏、陈鼎钧合编，第一集1923年6月，第二集1929年7月，无锡乐群公司）和《中乐寻源》（童斐编著，商务印书馆1926年版）等。

《金梦》、《夜曲》、《爱的系念》、《别离》、《回家以后》、《树伐歌曲集》、《感旧》、《易水别》、《宋词新歌集》、《江南谣》、《骸骨舞曲——独唱歌集》、《春潮曲》、《寄影集》①，等等，尚无人进行过认真的史料考释与研究；如果再加上同一时期的音乐刊物上刊登的同类作品曲谱，数量当更多。虽然我们尚不能说，这些还藏在“抽屉”里的艺术歌曲集子，其作品的艺术质量和历史代表性，与那些已被程度不同地进行过研讨论述的众所周知的歌集与作品相比，会更胜一筹；但在这些已知存世的歌集与作品没有被认真地考释和研究之前，总难求得对于中国艺术歌曲创作在 20 世纪上半叶创始时期的全面认识。

音乐作为必须通过唱奏表演才会发生实际效用的艺术，其演唱演奏的实际音响史料，必然为有关的研究者所倚重；而这正是我们这个学科享有得天独厚的优势之所在，因为在近现代已有了唱片、录音等手段，可以将有关作品及其唱奏音响留存下来，供我们进行更具直观性的研究（既研究作品的创作，也研究唱奏者的表演艺术）。例如，在一份 1964 年编印的《中国唱片厂库存旧唱片模板目录》中，列有自 19 世纪末至 20 世纪初中国开始灌制唱片以来，只到 1949 年新中国成立，由以“百代”、“丽歌”、“胜利”“、高亭”、“蓓开”、“和声”、“长城”等唱片公司牌号灌制的旧唱片模板 34300 面中的 11752 面的目录，其内容包括“戏曲”、“曲艺”、“乐曲”、“歌曲”与“其他”五个部分。虽然据这本目录的“编印说明”称，这还只是中国旧唱片模板“遭受帝国主义分子窃盗与毁弃”之后的一部分剩余旧唱片模板的资料极不完全的一个编目，而

---

① 所列曲集据《中国音乐书谱志》（人民音乐出版社 1994 年版，增订本）；《新声乐》（冯亚雄编著，北京求知学社 1924 年版）、《摘花》（钱君、陈啸空等著，上海开明书店 1928 年版）、《金梦》（邱望湖、钱君合编，1930 年 7 月，上海开明书店）、《夜曲》（钱君等著，编成交商务印书馆出版，毁于“一·二八”日寇侵略淞沪战事中，现见《恋歌三十七曲》，钱君编，上海音乐出版社 1992 年版）、《爱的系念》（索非歌、邱望湘曲，1928 年 8 月，春蜂乐会）、《别离》（郭沫若词，王沛纶曲，小说书林社 1929 年版）、《回家以后》（采石词，王宪伦曲，小说林书社 1929 年版）、《树伐歌曲集》（李树伐撰，1930 年上海三民公司，内含歌曲 10 首和钢琴曲 2 首）、《感归》（李树伐曲，1932 年作）、《易水别》（林文铮词，李树伐曲，石印）、《宋词新歌集》（陈厚庵著，商务印书馆版）、《江南谣》（姚牧著，中国乐谱供应社 1941 年版）、《骸骨舞曲——独唱歌集》（龙七词，钱仁康曲，上海音乐公司）、《寄影集》（邱望湘曲，乐艺出版社石印）。

我们从这本280多页的编目所列旧唱片模板各目已可知道，这是20世纪上半叶我国戏曲、曲艺、音乐——传统音乐与新音乐的门类齐全、曲目丰富、唱奏名家荟萃的一个历史音响宝藏，其中的历史珍品数不胜数，尤其对于我们的中国近现代音乐史研究具有难以估量的价值。试问：我们对这样的“抽屉”里——不！“金库”里所藏的“宝物”，到何年何月才能取出来用之于我们的科学研究和教学与传播呢?!

从唱片想到电影，这又是一个与中国近现代音乐发展关系密切的艺术门类。从1959年8月编印的一份《中国电影音乐资料选编》[①] 可知，在1930—1937年、1938—1945年、1946—1949年三个时段中问世，插有电影歌曲或既有歌曲又有配乐的各类电影歌曲与配乐的作者与编者约近60位（不计歌曲的词作者；同一音乐作者用不同的笔名计为1人）；而这如与《中国电影发展史》上下两巨册所附中国各类影片的历史总目相对照，还只是一个极不完全的统计。不用说，如果我们不能把这方面的活动成像并带唱奏音响的史料，切实地看到听到和尽数把握，就难以对中国近现代的电影歌曲与电影音乐的发展有切实的了解，更谈不上作出切实的历史论述与评价了。

与唱片和影片相比，对与中国近现代音乐史相关的图片史料的收集、汇编和运用于研究、教学、传播，应当是比较容易着手的。众所周知，这样的图片史料，无论是在私人手中，还是在有关的研究机构与图书馆、博物馆的馆藏中，以及近现代的书刊、报章、画报等出版物上，都是极为多见和丰富多彩的。近些年来，“老照片”之类的编集出版已成为时尚，其中也不时见到一些与音乐有关的“老照片”。但我们却至今还没有为例如“中国近现代图片音乐史”那样的必可构成洋洋大观的课题立项，试问：我们的“抽屉”里——不！这又是一个“金库”里的“宝藏”，到何年何月才能示人以历史真相呢!?

对于与中国近现代音乐史有关的实物史料的收集和收藏，似乎应当是相关的历史文物研究机构的事；而如果我们想到近现代也是中国的民族乐器改革得到发展的时期，在这方面留存有不少可作为历史研究之用的实物史料；如

---

① 见《中国近现代音乐史参考资料》第二辑，中国音乐研究所1959年9月油印本。

1936年由前中央研究院物理研究所仪器工厂印行的《琴管箫说明书》和《新笛说明书》，就是由当时主持该所的物理学家丁西林设计的两种改革而成的新的民族乐器的制作与推销说明书，其所说的“琴管箫”和“新笛”还有实物存世吗？或者可以按说明书所示制作出这样的乐器，以使历史实物按原样“克隆”存世。类似这样的事物史料，不是可以开拓中国近现代音乐史尚未涉及的研究领域吗！

以上所举只是涉及了文、谱、音、像、图、物等方面有待我们去“拿出来”进行研究的史料有限的一角，更没有涉及如陈思和教授的文章所说，那些作（曲）家未曾或无从发表的“潜在写作”的作品——这样的“潜在写作”和被压在“抽屉”里的作品，在中国近现代音乐史上也时有所闻；而且由于音乐出版比之文学出版更有特殊的难度，所以中国近现代音乐史上还有不少虽然已经以实际传播的方式发表了，却又始终未能正式出版而被压在作曲家的“抽屉”里的作品（如数量颇多的为电影音乐而写的器乐曲等），可以说，我们要开掘这方面的史料，更有大量的工作要做。

着眼于未来，从基础工作做起
——重提《关于中国近现代音乐史研究学科建设的若干建议》

请大家看一看我们的“抽屉”里有些什么未被关注和研讨的历史材料，是为了对本学科的实际状况有一个清醒的认识：作为历史研究之基础的史料工作还存在着严重缺陷，因此还远没有为学科发展构筑起扎实的根基，这就是经过了这番审视和反思之后得到的结论。这使我想起来1991年时，向中国音协在重庆召开的“中国现代音乐史研讨会”提出的《关于中国近现代音乐史研究学科建设的若干建议》①。在这篇文章中，我以多年从事中国近现代音乐史的研究和教学所强烈感受到的，本学科存在着基础薄弱、研究工作难以向纵深发展和不能适应教学要求等严重状况为依据，向会议提出了加强学科建设的8点具

---

① 载于吉林艺术学院学报《艺圃》1992年第1、2期合刊。

体建议，即要求组织起全国协作的力量：（一）编纂刊印《中国近现代音乐史料大系》；（二）重印中国近现代音乐史出版的重要的书、刊、文、谱；（三）编纂出版中国近现代音乐史上代表性音乐家的史料与研究专集；（四）组录“中国近现代音乐作品音响大全”；（五）编纂出版《中国近现代音乐史图集》；（六）组录“中国近现代音乐史资料与作品演出录像系列”；（七）编刊《中国近现代音乐史研究》期刊；（八）建立中国近现代音乐资料馆。这些建议在当时曾经得到与会音乐界领导与前辈首肯和出席者的积极响应。但一眨眼间10多年过去了，已经进入了新的世纪，这些曾使自己鼓起勇气并得到所期望反响的建议，至今仍只是纸上梦想的记录。而正在这时，却又再度听到了“重写音乐史”的声音，我的直感就是“重写”必须面向未来，从学科建设的基础工作做起，其具体的做法，也许仍不出1991年时的那8项建议。

在结束这篇“老生常谈”的文章的时候，我也仍想抄录当年文章的结论，以表述自己在历史研究与教学上的完整观点和所追求的目标：“历史研究应当首先致力于弄清历史真相，接着就应当对历史真相作正确的和准确真实的叙述；在以上两点都充分地做到的基础上，才谈得上从大量准确无误的历史事实中抽取出反复出现的因此可能是带普遍性的东西，并由此归纳出历史经验与规律，以供今后的实践作参考。而作为历史教学，还应当从上述研究成果中提取最典型精当，同时又是丰富充实的材料，以最有效的手段，帮助学生主动地吸收掌握这些材料，从而心悦诚服地接受已被历史实践证明是正确的观点。……结合本学科研究与教学所面对的实际状况，为了实现上述基本任务，当务之急还是要从基础工作做起，也就是应当抓紧做好基本史料的开掘、收集、整理、研究和汇编，尽可能建立起一套文、谱、音、像、图、物俱全的“立体化”的史料体系和教材，只有做到了这一工作，才谈得上把中国近现代音乐史研究建设成一门成熟的学科，‘重写’出科学的中国近现代音乐史。”①

（本文原载《黄钟》2002年第3期）

---

① 1990年北京“中国音乐史学会”发言，发表于此会议简报。

梁茂春

重写音乐史

——一个永恒的话题

参加了“中国音乐史学会第七届年会”（2002 年 7 月·福建），听取了学者们、朋友们的全部发言，阅读了“第三届全国高校学生中国音乐史论文评选”参评的全部论文，给了我一个非常深刻的印象，大家所做的工作，概括成一句话，这就是重写音乐史。也可以说这次年会的中心话语是“重写音乐史”，因此我现在发言的题目就是《重写音乐史——一个永恒的话题》。

记得上海音乐学院戴鹏海教授写过一篇文章：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不提的话题》（发表在上海音乐学院学报《音乐艺术》2001 年第 1 期上），这篇文章对汪毓和研究员的专著《中国近现代音乐史》提出了批评的意见和重写的要求。标题中说重写音乐史是“一个敏感而又不得不提的话题”，个中的复杂、甘苦与无奈，只有局内人才能深入明了。前几年，我读到的一篇文章中还说，某些人鼓噪的所谓“重写音乐史”，实质上是篡改音乐史，“这反映了两种历史观、政治观和艺术观的尖锐对立”，云云。把“重写音乐史”的问题提到了“篡改音乐史”和路线斗争的高度，真怪吓人的。

其实，“重写音乐史”本应是一个非常自然而亲切的话题，这是我们从事音乐史研究的每一个人的日常工作，每天都离不开的一个话题。就像这次年会上，几乎我们每个人的发言，我们在底下进行的学术交流，都或多或少，或自

觉或不自觉地牵涉“重写”的问题。我甚至觉得没有自觉的“重写音乐史”的学者，就不是一位称职的学者；没有以“重写音乐史”为职责的音乐史学家，就不是一位富有独创精神的音乐史学家。

昨天晚上，在辽阔、洁净的海边，听着大海永恒的涛声，我重新思考了这个话题。“重写音乐史”为什么是一个永恒的话题呢？我理出了以下的头绪：

第一，因为这是事物发展的恒定不变的规律。诚如马克思所言：“世界上一切都在运动着……生活在变化着，生产力在增长着，旧关系在破坏着……永恒的运动与永恒的破坏和创造——这就是生活的本质。”（《哲学的贫困》）永恒的创造精神，体现在音乐史研究上，就应该包含了永恒的“重写”的含义。

第二，音乐生活本身就处在永恒的变化发展之中，研究中国音乐史，尤其是研究中国当代音乐史，就得直面永远变化着的音乐现实，永远不可能有凝固不变的当代史。

第三，不断会有新的音乐史料被发掘出来，不断会有新的音乐考古的发现，每当获得新的发现时，音乐史就得重写。1978 年发掘出湖北随县擂鼓墩的曾侯乙编钟之后，1986 年河南舞阳贾湖骨笛出土之后，中国古代音乐史能够不重写吗？就在本次年会所宣读的论文中，就有许多过去我们所不了解或者了解不全面的新的史料的重要发现。陈寅恪说过：“一时代之学术，必然有其新材料与新问题；取用此材料以研究问题，则为此时代之新潮流。”此之谓也。

第四，不断会有新的音乐观念的萌生，来影响中国音乐史的编写。不同的音乐史，实际就是不同的音乐观念的变化。记得尼采曾经说过：现今时代是一个“重新估定一切价值”的时代。价值的重估，就是新的观念的结果。新的观念必然带来新的视角，会给音乐史研究带来新的视野。例如，这次年会上，许多学者、同行都提到了“地域音乐史”和“少数民族音乐史”的独特视角，特别是福州的孙星群研究员在大会上所作的关于《福建喜乐史》研究工作的报告。这些新的视角，都必然会给音乐史研究带来新的天地和新的面貌，会对原有的音乐史构架形成新的突破。

第五，不断会有音乐史研究的新人、新作的涌现。这是音乐史研究的活力之所在。前几年，我曾经读过乌兰杰教授的新著《蒙古族音乐史》（内蒙古人

民出版社 1999 年出版），这是我国第一本全面、翔实的少数民族音乐通史，从古代一直写到当代，作者在文化、音乐方面的积累十分宏富，将近年国际学术界在蒙古学研究方面的成果都融合进来了。我也读过凌瑞兰教授的《东北现代音乐史》（沈阳春风文艺出版社 1998 年出版），许常惠教授的《台湾音乐史初稿》（台湾全音乐谱出版社 1991 年出版），我自己也写过《香港作曲家》（三联书店香港有限公司 1999 年出版）。像这样的各有特色的少数民族音乐史和地区音乐史专著的出现，必将为全面而完整的中国音乐史的出现打下坚实的基础。

归根结底，我认为"重写音乐史"的观念具有一个扎实的哲学基础，这就是：世界万物是永远在变化的，音乐生活是永远在发展的。永远会有新资料的发现和新观念的提出。"重写音乐史"正是音乐史研究的活力和生命之所在。如果有人站出来宣布：我的音乐史就是铁律和法则，是不能重写的，重写就是篡改。那么，我可以肯定地说：这本音乐史已经走到尽头了，已经没有生命力了。因为它违背了历史的辩证法。

汪毓和研究员今天也在座。就拿汪先生的那本影响很大、争议颇多的《中国近现代音乐史》来说，这本教材初版于 1964 年，当时是内部出版。1984 年经过重大的修改之后由人民音乐出版社正式出版。1994 年又出版了该书的"修订版"。这三次修订历时 40 年，细心的读者可以从三个不同的版本中看到变化之大，内容增加之多。实际上可以说是三次"重写"，也是汪毓和研究员音乐史观念的不断变化的结果。

需要说明的是：我对"重写音乐史"的理解取广义的角度，大体上可以包括个别重写、局部重写和彻底重写这三个层次。对旧作或权威著作的补充、修正，属于个别重写或局部重写之列。彻底推翻的"重写"，需要有学识和观念方面的长期积累，所面临的是更高层次的要求，一般是很难做到的。

今天，我们还应该大力提倡多元化、个性化的中国音乐史专著的出现。过去我们重视的是大一统的、人云亦云的"官书"式的音乐史。现今，在多元化趋向的时代，应该发挥音乐史学家的学识专长、个性特征和独特视角，提倡富有个性特点的音乐史学，迎接中国音乐史研究真正的春天的到来。

我们大家都能认同的一句话是"学无止境"。学术永无止境，永远要追求

学术的新境界。补充或推翻旧的学说，就包含在“学无止境”这四个字中。我希望将“重写音乐史”的口号写在我们中国音乐史学会的旗帜上。因为中国音乐史研究的生命，就在于不断的“重写”之中。收集、整理、研究和汇编，尽可能建立起一套文、谱、音、像、图、物俱全的“立体化”的史料体系和教材，只有做到了这一工作，才谈得上把中国近现代音乐史研究建设成一门成熟的学科。“重写”出科学的中国近现代音乐史。

（本文原为作者 2002 年 7 月 30 日在福建平潭“第七届中国音乐史学会年会”闭幕式“自由讨论”时的发言，原载《黄钟》2002 年第 3 期）

陈聆群

为"重写音乐史"择定正确的突破口

——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感

"重写音乐史"的话题又渐成众所关注的热点，这对正天天身陷在"重写"中的我形成了巨大的压力，因为生怕应命编写而业已脱期的史稿，难以达到必然会以为是一部"重写"之作的要求；而"丑媳妇总要见公婆"，明知难如己意更难如人意的史稿终归要拿出来交差，这也就使我更加关注于"重写音乐史"的话题，既想找一个机会诉说一下自己在寻觅"重写"之途中的彷徨困惑，更想从中汲取各方同行名家指引我如何"重写"的智慧高见。正在这时，从日前在福州举行的中国音乐史学会第七届年会上，听到了冯文慈先生提交年会请人代读的文章《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》（载于《天津音乐学院学报》2002 年第 1 期），不禁使我眼前豁然一亮，一些自己想说而又说不清道不明的话，经冯先生文章点破，便有"原来如此"之感。以下就是我拜读冯先生文章之后的一点心得。

一、正确估量 1958 年的编史工作及其影响

世上一切事物的形成都有其孕育诞生的历史条件，并且都会被打上历久难褪的深深印记，中国近现代音乐史研究作为中国音乐史学"家族"中一个"晚

生小弟弟”的呱呱落地似也如此。冯先生文章提到了 1958 年在北京和上海分别进行的中国近现代音乐史编写工作，并着重分析了他参与编写的北京《中国近现代音乐史纲要》(1840—1949）的得失。笔者作为当时在上音理论作曲系二年级就读的学生，则参加了以我系部分青年教师和学生为主的《中国现代音乐史》(1919—1949）的编写。1958 年，那是一个令人热血沸腾的年代。当时我们一群年轻的刚过 20、年长的也不过 30 出头的青年，就是在“鼓足干劲、力争上游”的召唤下，以北京大学、复旦大学学生“重写文学史”为榜样，凭借着被“破除迷信”、“厚今薄古”和“放卫星”之类口号鼓动起来的一股“煞气”，投入到“多、快、好、省”地编出所谓“我们自己的中国现代音乐史”的劳作中去的。从 1958 年的炎夏到 1959 年中华人民共和国成立十周年的前夕，终于在国庆十周年的大会上，捧着誊抄一清，扎着大红飘带的史稿，向党献上了我们一群年轻人的“厚礼”。在当时那种扬扬得意的情绪支配下，决不会想到其中有些人（如我）会从此与中国近现代音乐史研究这门至今犹未真正成型的学科，系上了终生难解难脱的命运之结。

重提这一段往事，就是为了让自己也让今天有意共话“重写音乐史”的诸位同好，一起来重新体味一下我们这个学科和最初的史稿，是在怎样一种历史条件下孕育诞生的。对此，笔者曾在 1985 年为《中国音乐学》创刊号写的《反思求索　再事开拓——对中国近现代音乐史研究的回顾与展望》一文中，就 1958 年的编写工作试做过正反两个方面的估量。从正的方面来说，由于从那时起，(一）组织起了一支研究队伍；(二）树立了研究工作的目标；(三）进行了初步的史料工作；(四）编出了几种史稿；(五）开始了中国近现代音乐史课程的教学。有了以上这些可以看得见的实绩，可以把 1958 年作为中国近现代音乐史研究建立独立学科的一个开端。但我以为更不能忘记的是反的方面留给我们的深刻教训。笔者在上述文章中写了如下一段文字：

“1958 年以来的中国近现代音乐史研究，是在反右扩大化和‘大跃进’、‘拔白旗’的气氛下开展起来的。以直接配合现实的政治斗争和庸俗社会学为特征的‘左’的指导思想，所谓‘依靠群众运动’的大轰大嗡的工作方式，片面强调政治的统帅作用而轻视史料工作的所谓‘以论带史’的研究方法等等，

是当时‘左’的倾向发展起来以后，迅速蔓延在思想学术文化阵地上的一种普遍现象，当然也不可避免地深深影响到了刚刚起步的中国近现代音乐史研究，给它带来了诸如史料工作上的粗疏，论述评价上的偏颇，叙述文笔上的空泛，以及研究队伍一轰而起又一轰而散等消极后果，使这门学科从一开始就呈现出先天不足又后天失调的状态。”而“问题的严重性是在紧接而来的十年浩劫中才充分暴露出来的”！关于中国近现代音乐史在“文革”中的命运和它的工作者“史无前例”的体验，笔者以自己的切身感受写了以下一段沉重的话：在“文革”中，“就笔者来说是从自己先是积极地参加了‘批判’以贺绿汀为代表的前辈音乐家，再到自己参加写作的中国现代音史稿也受到了‘批判’（不是被批判为‘左’，而是被批判为‘右’——即‘左’得还不够），又看到了几乎所有中国近现代音乐史上已故的和在世的革命的进步的爱国的音乐家，都毫无例外地受到了批判、攻击、诬蔑、迫害……这才从这‘打倒一切’、‘横扫一切’的混战中切身感受到了‘左’的可怖，从而深深体会到了手中的史笔分量之重，也就比较容易看清原来史稿上的那些‘左’，是多么的触目惊心了”。

以上的原文照录并不是为了重翻陈年旧账，而是为了替今天“重写音乐史”的话题提供一点决不能忘记的本学科诞生以后经历过的历史背景材料。

对于在1958年的特殊年代里被深深烙刻在当时史稿上的那些“左”的印记，尽管自1981年在北京举行的中国近现代音乐史学术研讨会以来，经过全国同行以新时期倡导的“拨乱反正”、“实事求是”的精神，进行了多方面的清汰洗刷，确实褪除淡化了不少；但历史的烙印犹如岁月的留痕，是十分顽强的。以笔者在“文革”后重上讲坛经年累月地讲授本课程，也为此而不断地“重写”教材和作必要的史料核查累积与课题研究，从而获得的切身感受，不要说，1958年时被北京和上海的编写组同引为依据的《新音乐运动史》的框架，在我们今天的教材和讲课中仍依稀可见，因此，这样一个在战争的年代由当时革命音乐运动的特定需要所形成的音乐史构架，其所限定的对于史料的取舍与论述主次的安排和对于历史上人与事及作品与论著的臧否褒贬，当然也就不可避免地仍给人以“面目依旧”之感；更不要说，就连一些今天已经弄清楚是我们当年的史稿人云亦云地给一些前辈音乐家定了“冤枉官司”的史事，我

们今天的“翻案文章”也做得那样扭扭捏捏、吞吞吐吐，使那些背负着如山之重的历史包袱的前辈音乐家（如已故刘雪庵、陆华柏先生和刚刚仙逝的陈洪先生），至死都难以释然瞑目。尽管这样一些历史公案是难以由我们中国近现代音乐史的研究与教学的工作者来承担主要责任的，但笔者以为我们作为自命为信奉马克思主义的音乐史学工作者和多少对曾经在史稿上“人云亦云”地曲记史事负有责任的人，是决不能用一声这些“早已被大家废弃了的”，便像没事人似的拍拍屁股走路的。

进而言之，“左”的印记决不仅仅留痕于史稿（那还是比较容易褪除改写的），它往往会致人以“内伤”，在学风与品格上留下致命的隐患。中国近现代音乐史研究的特点之一，是与现实的社会实践和音乐运动关联较紧，常常同音乐理论战线乃至政治方面的风云波澜纠结在一起，而我们也并没有少见在最近十数年中某些同本学科有涉的跟风助阵、波谲云诡的表演！至于在作为学科建设基础的史料工作方面，至今还没有置放到应有的位置上和时时冒现的粗疏之风依旧，以及在编集著作方面急功近利的浮躁之气，更是时有所见。有的看似极小的错讹，却给历史的当事人以极大的损害。凡此种种，都说明我们这个学科在初创时即严重地存在着的历史唯物主义和辩证唯物主义理论武装之不足，至今并没有得到根本改观，有时甚至会体现在缺乏乃至丧失了“史德”方面。这并不是危言耸听，而是在回顾估量 1958 年的编史工作之后，为共话“重写音乐史”提醒自己应当记取的历史经验教训。

二、“重写”的关键是要解决好两个传统并存与古今衔接问题

清除“左”的影响的目的，归根到底是为了写出一部真正能够反映中国近代音乐文化发展的历史过程并揭示其发展规律的具有科学意义的史稿。如果说，在原来的框架限定下作修修补补的微调，实难以取得一改旧貌的突破的话，那么，“重写”的关键又在哪里呢？冯先生的文章提出了在中国近代音乐史教学中所存在的一个由来已久的问题，即在本课程中只局限于讲述清末民初学堂乐歌以来的新音乐文化的历史，而对固有的传统音乐文化在近现代的演变

发展状况，或者只是蜻蜓点水式地聊备一格，或者干脆排除在外，从而造成了对新兴的与古老的两个实际并存的音乐传统在历史内容表述上的偏废，以致形成了理应构成一门统一学科的中国音乐史，在古代史与近现代史相互衔接上的脱节。笔者以为，这是更带根本性、全局性的问题，涉及必须重新构筑中国近现代音乐史的整体框架。

这里就要说到对于"新音乐"这个中国近现代音乐史上出现的概念含义的认识。如冯先生文章所说，近年来有一种见解以为"新音乐传统"即等于"盲目崇洋"，中国近现代音乐史是一部从学堂乐歌开始即走上了"欧洲音乐文化中心论"指引的邪路的历史；另一种见解则又以为"新音乐"是完全的时代新声，中国近现代音乐史理应是以"新音乐"为主流的历史，而与传统音乐无关。这两种看似发自两个极端的见解，却都以为在中国近现代音乐的发展中并无传统音乐的作用与历史地位。笔者非常赞同冯先生文章给予这两种对中国近现代音乐史的教学与研究具有极大消解作用的见解的批评，因为它们不符合于中国近现代音乐文化发展的历史实际。

笔者以为，"中国近现代音乐的历史，是从世界进入资本主义时代，继而兴起无产阶级革命运动以来，中国的民族音乐文化在社会大变革和西方文化与音乐的影响下，向着近现代化转型的历史。在此历史过程中，一方面，中国固有的传统音乐出现了不同于古代的流布嬗变态势，形成了各民族多系统音乐的歌种、曲种、剧种、乐种纷繁迭出的新格局；另一方面，又产生了更直接地接受西方文化和音乐的影响、与传统音乐不同而又有着深刻联系的新音乐文化"（引自笔者《中国近现代音乐史研究在20世纪》，载于《音乐艺术》1999年第3期），只有完整反映不断变革中的传统音乐和不断发展中的新音乐这两个方面（即两个并存的传统）的历史内容，才能构成一部完整的中国近现代音乐史。

进而言之，中国近现代音乐史又是一部不断寻求开发自身音乐传统的伟力，从中西音乐的交融中开辟新路的历史。为了创造出既具有民族特色，又体现时代精神的音乐文化，不仅在传统音乐改革变容的主潮中，涌动着从新的时代生活和外来文化音乐中汲取活水的浪花，尤其是那些站在中国音乐改革发展

前列的音乐家，作出了艰巨的努力。是他们随着先进的中国人“向西方国家寻找真理”的潮流出洋，学得了西方音乐，打开了中国人的音乐眼界。是他们借重于西方近现代音乐教育体制，办起了顾及到中国实情，并不断扩展自己民族音乐教学内容的兼收并蓄的中国近现代音乐教育，建立了培植中国新的音乐人才的根基。是他们用从西方学来的音乐科学的方法，对自己民族的音乐传统及其与东西方音乐的关系，展开了音乐史学、比较音乐学、音乐美学等广泛的研究，对自身的音乐遗产与现实发展和同世界音乐格局的关系做了初步清理，使音乐科学的各学科在中国有了一个开端。是他们不断洗刷主观的和客观的“欧洲音乐中心论”、“全盘西化论”的影响，也排除封建的复古的保守的阻力，提出了“为中国造一新音乐”、建设“可以代表‘中华民族性’的国乐”、展开“从东西的调和与合作之中打开一条新路来”的国乐改进，建立“足以代表中华民族的特色的国民乐派”和创造“民族化的新音乐”等主张，迈出了振兴中华民族音乐文化以在世界上显示新的辉煌的最初一步。是他们以炽烈的爱国激情、深沉的民族忧患意识和广取博采的创造精神，创作出了诸多能够发出新时代中华民族心声和展现中国人民生活情致的音乐作品，为发展政治与艺术、内容与形式、外来技巧与民族风格尽可能统一的音乐创作，提供了开创性的经验。是他们随着民族解放与人民革命的伟大潮流，把新音乐普及到了中国东西南北的辽阔大地，甚至深入到遥远边陲少数民族地区和穷乡僻壤的山沟沟土旮旯，并从广大的人民群众中开发民间音乐的宝藏而使之同新的音乐实践相结合，开拓了表现新的群众的时代的更壮阔前景。正如冯先生文章所说：“作为当今中国音乐史学的研究人员或教师，既要看到倏忽而至的新音乐潮流的勃勃生机，欢呼它的历史使命，又要看到在汹涌波涛里中国古老音乐文化的沉浮自若，对于它的顽强基因给予信任和关爱。不但应观察到，在刚刚过去的世纪里中国古老音乐传统产生着越来越强大的吸引力，新音乐已经开始逐渐向着古老音乐传统靠拢，而且还应该估计到，这种互相亲和的趋势在业已迈入的 21 世纪里还会不断向纵深发展。”如果我们以这样的通达高瞻的观点来构筑新的史论框架，就有可能“重写”出一部能够全面展现中国近现代音乐发展的历史内容，又能反映“两个传统并存”的实际和使“古与今”妥善衔接的中国近现代

音乐史来。

三、 探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型，或是 “重写音乐史” 的一个突破口

但对“两个传统并存”的历史内容进行概括叙述，如果还是像以前曾经采用过的将它们分别罗列，以“路归路、桥归桥”、“各归各”的方式，纳入于一个史论框架中的话，仍然难以达到构筑一部统一完整的中国近现代音乐史的目的。

这里就要说到我对以上所引冯先生文章的理解。冯先生所说在近现代“中国古老音乐文化的沉浮自若”和“对于新音乐产生着越来越强大的吸引力”，以及“新音乐潮流的勃勃生机”和“逐渐向古老音乐传统靠拢”，他称之为是两个并存传统的“互相亲和的趋势”；我的理解：这说明在近现代，不论是“中国古老音乐文化”即传统音乐也好，还是“新音乐潮流”也好，都不是静止不动的，而是各以“沉浮自若”、“勃勃生机”的方式，翻滚流淌在“汹涌波涛”的历史大潮中，并且构成了彼此“吸引”、“靠拢”即“互相亲和”的关系。笔者以为，这种“沉浮自若”、“勃勃生机”和“互相亲和”的发展趋势，都来源于中国近现代所处的伟大时代和翻天覆地社会大变革的历史潮流所给予的强大推动力；这样一种发展趋势或可阐释为是中国的民族音乐文化，由古代的运行机制向着近现代化转型的历史过程。

史学家陈旭麓认为，中国近现代社会是在世界进入资本主义时所带来的外力冲击下，通过自身独特的社会机制，由外力变为内力而推动民族与阶级的对抗争斗，从而实现其新陈代谢的社会大变革的（见其《中国近代社会的新陈代谢》一书）。以这样的观点来观察中国近现代音乐的发展趋势，似也可以看到，中国的民族音乐文化就是在这样的时代与社会大变革的背景下，由内在独特机制的固有音乐衍变规律，同外来西方文化与音乐的不断冲击两相交融，从而开始其推陈出新的向着近现代化转型的。这是由分散在广袤农村和旧式城镇自生自灭的音乐流布机制，向着以近现代大都市为音乐的集散、交流、加工、传播

中心的流布机制转型的历史过程；这是由旋律衍变思维为主体和一度创作与二度创作不分的音乐创造机制，向着发展多声性思维和创作与表演分别发展的音乐创造机制转型的历史过程；这是由相对封闭、凝固，因而变容迟缓的内向性音乐运行机制，向着汇入世界音乐发展潮流因而变革迅速的开放性运行机制转型的历史过程。还必须指出，由于中国近现代社会发展的不平衡，这样的转型过程，在最先发生近现代化变革的中心城市和地区，同远离政治、经济、文化中心的辽阔内地和广大农村以及发展更滞后的少数民族地区，其进展先后速迟和达到程度是极其参差不齐的——不平衡性也正是这种转型过程的一个必有的历史特点；而且，这样的转型过程迄今为止并未走完而尚在进行之中，其最终的结果，或许要有待于中国现代化建设的宏伟大厦真正落成之时，方能一展其完整的辉煌。但不管怎么说，这样的转型过程确实存在于中国近现代音乐发展的百数十多年的历史中，而且是它鲜明地区别于中国古代音乐发展历史的主要标志。如果以此作为“重写音乐史”的突破口，对这样的转型过程作全面的观照，准确的描绘，既写出固有的传统音乐在向近现代化转型过程中的“沉浮自若”和对于新音乐的强大吸引力与基因母体作用，也写出更直接地接受西方文化与音乐的影响的音乐创造，既向传统音乐的母体吮吸乳汁，而又朝着与国际先进的音乐潮流“接轨”的方向开拓的历程，并且如实地展示出中国的民族音乐文化在近百数十年间，由原样未更到变之甚少，再到沧桑巨变、瞬息万变，有时甚至是同时呈现出这样的层次累积的“转型”全景，我以为这才是我们理想中的能够体现中国近现代音乐历史真相和全貌的史书。

毋庸讳言，达到这样的高度是极其困难的，以目前我们这门远没有成为学术力量雄厚、史料累积有序和研究成果可观的学科，因此还不能算是真正成型的成熟完善的学科而言，可能还只是提出了一个可望而暂不能及的目标。但能够认定一个可以作为“突破口”的目标，总比懵懵懂懂地瞎子摸象要好一些。期望通过这次共话“重写音乐史”，听到更多像冯先生文章那样富于建设性的真知灼见，使我们的中国近现代音乐史研究能够更上一层楼。

笔者写毕告白：以上文章原为中国音乐史学会福州年会上发言而作，后因

听到了冯先生的文章，而觉自己想讲的话已无必要再说，便改写为读冯先生文章后的心得，以求得到冯先生和各位同行的指正。但写毕便觉懊悔，因为此文如发表，无异于又给自己正在艰苦编写中的史稿增添了重达千斤、万斤的压码，自己抬高了“重写”的期望值，不是把自己驱赶到了悬崖上吗？为此，特告白于诸位同行：务请高抬贵手，万勿以文中所言来衡秤我终将交出的史稿。

（本文原载《音乐艺术》2002 年第 4 期）

王小龙

重写音乐史的语境

关于“重写音乐史”的讨论，有这样两点值得深思的现象：一是参与讨论的人数并不很多，年龄层也局限在中老年层；二是至今为止，所定的讨论文章并不是很堆积。这就使人得到一种印象：“重写”这个话题本身对年轻人并没有太多的吸引力，而老一辈虽自感负有责任，却又力不从心。

思考这一现象是颇耐人寻味的。剖析这一现象的深层蕴藉当然离不开历史的社会的大背景。音乐现象反映社会思潮总是比姊妹艺术慢半拍，这一次又不能幸免。当文学思潮已就这个话题进行充分讨论并取得了后期的建设成果的时候，我们才开始步其后尘猛然发现。问题是，现在这个问题是否仍然“敏感而又不得不说”?

我们回顾千百年来，历史让我们太习惯于一种声音、一种权威话语，到离现在不远的“十年”里发展到极端，以至于现在，当周围的生态环境已经改变的时候，我们的骨子里仍然念念不忘纯粹、统一，甚至单一。而且一不小心就会发作出来，所谓“外化”。但是也应该看到，80 年代后，以政治取向代替学术框架的局面渐渐消失了，而原来为编写教材定调的人也相继故去，重新构筑论述方向成了每一个有志者面临的共同课题。

对当前音乐理论界稍加注意的人都会知道，在这个话题提出之前，许多人其实已经早就默默地针对某一权威音乐史进行过修改和补充的尝试，甚至包括

结构的重组，这些最初得益于“解放思想，实事求是”的旗帜性话语，又不可避免地迎来了开放交融的局面，形成了自由开放的学术空气和多元文化的理想格局。时过境迁，当我们对这些已渐渐习惯，我们的视觉听觉能容忍多种眼花缭乱的色彩和粗细嘈杂的声音而渐渐淡忘纯粹的时候，背后突然有人发问道：新的主流在哪儿？

问的人当然是因积日养成的习惯思维而不由自主，但我觉得能使新风格一起生存繁衍才更符合理想。“重写”本身意味着对前人的否定，但是这样的后果呢？一种新的所谓权威话语又将出现，一批新的复写本又将问世，这难道是主张重写的人的本意和出发点所在？“百花齐放，百家争鸣”提了这么多年。

但愿这些心有余悸的前辈们勿作此念。好像年轻人是没有这些顾虑的，他们对这一话题的漠视就是明证。

（本文原载《音乐周报》2002 年 12 月 13 日第 3 版）

居其宏

音乐史的“重写”话题与当下语境

在2002年12月13日《音乐周报》上读到署名“王小龙”的文章《重写音乐史的语境》(下简称“王文”)，颇为其立论之怪异而大感惊诧。

“重写音乐史”这个话题，虽由戴鹏海先生新近提出并将它严格限定在近现代音乐史教材领域，但就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，实际上是旧话重提。并非“中老年人”的闲极无聊、没事找事，实乃使命仍存、新意犹在是也。戴鹏海先生指“重写”话题为“敏感而又不得不说”，“王文”作者不解个中深意。唯有用“年轻”二字才能说得通。

“王文”认为“重写”这个话题“对年轻人并没有太多的吸引力”并用“漠视”来概括当代青年对此的不屑态度。其代表性如何，它所代表的到底是怎样一批年轻人是大可怀疑的。“王文”既然崇尚“多元语境”，反对“纯粹”、“统一”、“单一”，其学术心胸似乎是颇为宽广的，然而何以对一部分中老年人感兴趣的“重写”话题就这样不能见容于他的语境呢？须知，多元语境的基本要义之一是尊重并保护他人的话语权。你有权从学理上反对“重写”，但无权用年轻人“漠视”这种不成其为理由的理由来讥讽“重写”话题及其提出者。因为检验真理的标准是实践，而非年龄或其他；真理面前人人平等，无论长幼尊卑——总不能说，凡是年轻人“漠视”的都是谬误，凡是年轻人热衷的都是真理吧？这种以年龄划线、以一己之好恶论好恶的偏狭态度，不但在学理上站

不住，也与自己关于"多元"理想的公开告白差之太远，因此难免给人以心口不一、知行脱节之感。

"王文"关于"慢半拍"的讽刺，听来颇觉耳熟。好像音乐界的"重写"话题比文学界"慢半拍"就失去了意义和价值似的。这种讥讽，我们在80年代关于"观念更新"、"新潮音乐"、"流行音乐"、"音乐的主体性"等争论中常能听到。用这个标准来衡量，"王文"对"重写"的否定不知比他的某些前辈慢了何止"半拍"，今日又何必旧话重提？再说，就文艺思潮而言，音乐界倘能比文学界或其他姊妹艺术超前一步，固然很好；但稍有滞后，也不必为此而自惭形秽。因为这种现象在世界范围内都有，带一点普遍性，不独当代中国为然。就以音乐史上的法国印象派为例，这一艺术流派的首创权并非属于法国音乐界和德彪西，而是属于美术界。说得再大一点：马克思主义也不是中国首创的呢！所以，文艺思潮与自然科学不同，常常不能简单以"快慢"、"前后"、"新旧"论是非。关键是看所仿效、所追随的思潮之历史人文价值本身。最可悲的，不是在先进的时代潮流面前"慢半拍"，而是站在对立面，找出各种理由（"慢半拍"及"二道贩子"之说乃其中之最温柔者）阻滞它的浩荡奔流。

"王文"表达了这样的担心："'重写'本身意味着对前人的否定，但是这样的后果呢？一种新的所谓权威话语又将出现，一批新的复写本又将问世。""否定"之说一点不假，而对于"新的权威话语"的担心则大可不必——若对前人亦步亦趋，不断出现前人的"复写本"或重印本，又逢论"重写"？最重要的不在于否定本身，而是看它否定了什么，这些被否定的东西是否应该被否定；否定之后又肯定了什么，这些得到肯定的东西是否应该得到肯定。即以戴鹏海先生的个案研究来看，他对陆华柏、陈洪两位老先生历史旧案的否定，难道不该被否定么？二老在中国现代音乐史上的功绩和地位难道不该被肯定么？我并不认为戴鹏海先生的"重写"尝试是为着树立自己的"权威话语"，而是要对"某权威音乐史"中应当重写的某些内容提出重写挑战，将历史真相如实地还给历史，教给当今一如王小龙这样的莘莘学子，以免错误记载继续谬种流传、贻误后人。事实上，无论是"权威话语"或"话语权威"，都是历史所形成的，受各种主客观条件的制约，不是"大树特树"就能奏效的；它由对前者

的否定而来，必因后者对它的否定而去，这就是思想文化发展生生不息的铁的法则。因此，凡是害怕被否定者根本不是真正的“权威话语”；倘某人或有某些话语以“权威”姿态行销于世，那也是人为的或自封的，是没有任何战斗力的银样蜡枪头。此外，我还认为，多元时代并不是没有权威的时代，只不过各有各的权威而已。看得出来，王小龙心目中也是有着他自己的权威的。所以他对“权威话语”的担心，多少有些言不由衷。

真正值得我们担心和警惕的，不是“权威话语”或“话语权威”，而是“霸权话语”或“话语霸权”；我们衷心服膺前者，它（他）们出现得越多，中国的音乐学术便越来越繁荣，多元格局便越来越兴旺；但坚决反对后者，因为它是以灭杀多元格局为己任的。当下语境要逐步走向健康化，就非亮出反对“霸权话语”或“话语霸权”的旗帜不可。

“王文”关于当下语境的判断实在令人匪夷所思，好像他不是生活在现实中，竟然断言“80 年代后，以政治取向代替学术框架的局面渐渐消失了……形成了自由开放的学术空气和多元文化的理想格局”！“颂歌”倒是唱得相当好听，一旦进入某些听众的耳鼓，自然是会闻之起舞、浑身舒泰的；但尽人皆知的历史真相和现实图景却在“到处莺歌燕舞”声中被生生撂到一边，统统化为乌有。因此，将当下语境视为“理想格局”，怕是当代音乐学界最大的黑色幽默之一；而把“原来为教材定调的人也相继故去”当作“理想格局”的重要表现之一提出，倒是颇具“可操作性”，可惜偏偏又忘了生死相继的道理，因此把理想寄托在相关人等自然生命的终止上其实并不牢靠，建议像王小龙这样的对当下语境已经心满意足的后生“勿作此念”。在我看来，当下语境的宽松度和自由度较之前 50 年已经有了巨大的历史进步，但离理想境界依然远甚，因此对当代人更带彼岸性；而语境之理想格局的到来是一个充满创造与献身精神的过程，它不光是前辈人留给我们的遗产，更是当代人用血汗浇灌而成的果实。将自己置身于改善语境这个创造过程之外考，当然有权共享这个果实，但“坐享其成”的味道，在甜美之余恐怕还会略有些苦涩的。

我很赞同“王文”中关于“年轻人是没有这些顾虑的”观点，这是他们的强项。我等中老年人历史负担太重，对当年语境常怀杯弓蛇影之惧，因此心有

余悸是必然的，在学术上已无大出息可言。而年轻人生气勃勃，创造力旺盛，未来属于他们。对此，我等在羡慕之余绝无妒忌之心。唯望万不能步我辈之后尘，在小小年纪也染上“心有余悸”症，把大好光阴虚掷在“时过境迁”之后的满足里，而淡忘了“前车之鉴”的教训和应担负的创新使命。

（本文原载《音乐周报》2003 年 2 月 14 日第 5 版）

汪毓和

站在历史的坐标上

——谈“重写音乐史”中音乐史教学和研究的几个问题

近年来，所谓“重写音乐史”的问题似乎成了我国音乐史学界的一个热点。在一些具体问题认识上有分歧在所难免，但学术问题上完全不必急于求得一致的认识，真正重要的是要不断加强、改进我们的研究。任何历史学家的认识都只是他个人在特定的社会环境下对历史的认识的具体反映，无论正确与否也都是相对的，而且都是可以超越的。但真正的超越都是需要以研究者的努力钻研以及明确研究成果的提出，才能对历史研究作出有益的推进。因此，“重写音乐史”是所有从事历史研究的学者都必须面临的问题。

不但中国近现代音乐史的研究如此，这也是从事史学研究的通则。例如，在中国古代音乐史的研究方面，在1952年正式出版的杨荫浏先生《中国音乐史纲》以前，就有叶伯和、郑觐文、王光祈等多人的同类著作，杨荫浏先生自己在1981年又出版了他经多年潜心研究、全面修改的修订稿《中国古代音乐史稿》。在这被一度公认为经典性史学名著之后，又有金文达、廖辅叔、夏野等许多人的同类著作出版。就从有关中国近现代音乐史的编写来讲，过去李树化、吕骥、冼星海、赵沨、李凌等都曾为此做过初步的工作，至20世纪60年代前后又同时产生了3个不同的本子，这3个不同的本子都曾在我国高等院校中有过程度不同的影响（其中我所写的本子后来又前

后经历了 4 次修订)。除此之外，在 80 年代，又有孙继南主写的本子、居其宏编写的书、上海的陈聆群同志的讲义和现正在为正式出版努力编写他的新的“本子”。从这一系列的情况说明，所有音乐史学著作的价值都是相对的，所有严肃的史学家都在为音乐史学研究的提高和发展在进行自己的努力，而且这种努力又是无止境的。

作为历史研究确实是一个相当自由宽广的科研领域，研究者完全可以根据自己的情况和认识作出选择。但是，作为高等艺术院校的历史教学就必须受到学习的对象、授课的学时规定和有关的教学大纲等客观条件的制约。一般来讲，不同类型的学校都应有基本一致的要求，否则会给学生的学习、应试、教学等工作造成不必要的混乱。就中国近现代音乐史这门课的有关规定讲，都是经过 20 世纪 50—60 年代教育部、文化部等教学行政部门和有关教师的多次研究后所确立的。即在高等音乐、艺术院校和高等师范院校内均作为一个学期（每周两学时）的共同必修课，教课的内容基本按照中国民主革命时期的 100 多年作为其时段的起讫（即 1840—1949 年，但实际上具体的教学又集中在 20 世纪以来的半个世纪）。当时对它的命名，则都基本按照中国革命史的规定定为“中国近现代音乐史”，以便与中国古代音乐史的教学相衔接。应该说当时这些规定是比较实际的，因而也自然地为大家所接受、沿用。

历史向前发展了，人们的求知授业也应该与时俱进作相应的改变。可是，现在我们各院校（个别院校除外）有关这门课程的规定，却仍 50 年不变地在进行着。这个问题早在 1984 年文化部在上海召开的“高等音乐艺术院校中国近现代音乐史教学经验交流会议”中正式提出过。从那次会议之后，应该说大家对这一点是重视的，也在研究工作上相应有了许多可喜的成果。但是这些工作的进展几乎还都没有正式纳入具体的教学，如绝大部分院校这门课程的授课内容只讲到 1949 年中华人民共和国成立为止，对后 50 年的发展，则在具体的教学中完全成了空白。有关教材的编写和出版一般也只能基本按此办理。

现在展开的所谓“重写音乐史”的批评讨论，实际上也只是局限于 20 世纪前 50 年中的一些具体问题（如对像李抱忱、江定仙等历史定位，对萧

友梅等人的音乐思想的评价，过去“新音乐”月刊曾对陈洪、陆华柏的批评等）。而对整个中国音乐发展的后50年的具体教学还处在完全空白的状况，倒是几乎没有引起人们必要的关心和重视。这种现象难道不是更令人担忧和深思吗？我很同意王次炤在《人民音乐》2003年第1期所发表文章《新时期中国文化建设的若干思考》的意见，并对我国音乐教育界的管理者、专家如何更好地关心“中国近现代音乐史”这门课程的改革寄予希望，建议能就此问题召开全国性的教学研讨，切实将新中国成立以来50年的音乐发展纳入中国音乐史教学确立新的教学大纲，并为早日将这一重要和迫切的教学改革真正提上具体工作的日程做好有关教学资料的汇集、研究、整理、出版以及新教材的编写和能适应这一改革的教师队伍的建设等工作。如果说，在1960年前后我们对“中国近现代音乐史”的“前50年”的研究和教学作了值得历史肯定的基础性建设的话，那么在这新的历史时期到来之际，我们应该将“中国近现代音乐史”的“后50年”的研究和教学作出及时的新的部署了。

在“重写音乐史”的问题上一个问题亟待解决，即有关“中国近现代音乐史”的历史分期问题。过去对此问题普遍采取“中国革命史”的分期办法，即依据毛泽东《新民主主义论》中的有关说法将1840—1919年称为“旧民主主义革命时期”（也即称为“中国近代史”），将1919—1949年这30年称为“新民主主义革命时期”（也即称为“中国现代史”）。站在20世纪40年代初的历史坐标上看，这种分法不仅基本概括了中国革命史的发展实际，也基本符合中国新文化史的发展的实际。

当历史车轮进入了21世纪，我们仍然一成不变地沿用这一历史分期的认识，似乎是“太落伍”了。而且从今天看来，对长达50年的中国社会主义建设一直称之为“中国当代”，也似乎越来越说不通了——“当代”这一概念本来是表示“当前”的意思，将它作为一个具体的“历史阶段”我认为是不太合适的。对于半个多世纪以前所确定的这一认识是否也应该“与时俱进”地作相应的改变？记得在1985年一次《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的编委会上，我曾提出过是否在条目编写中给予必要的调整，当时得到的答复是，这个问题在对待像《中国大百科全书》这样的一部国家级的工具书，还需等待中央有关

领导决定。

作为历史研究讲，历史分期问题确实是一个可以自由讨论的学术问题。但作为高等院校的共同必修课的教学讲，没有相对统一的认识就会给广大师生造成不必要的思想混乱。事实上多年来，我就遇到不少各地师生的类似反映。将新中国成立后50年的发展纳入中国近现代音乐史的范畴，这里有两种分法：其一，将近50年的音乐发展作为中国现代音乐史的开端，把中国近代音乐史从1919年延长到1949年，将中国民主革命历史的阶段当作一个历史阶段；其二，维持20世纪初的见解，将中国近代划到1919年（共60多年），将中国现代从1919年划到1949年（共30年），而把整个50多年中国社会主义时期的音乐发展作为外加的一个历史时期称之为“中国当代”。我认为后者不如前者分期更简洁、清楚。过去在中央音乐学院的中国近现代音乐史共同必修课中由于上述历史分期还没有取得共识，曾经以一门新开设的选课（“建国以来的音乐”或“中国当代音乐”）作为过渡。为将这一内容真正纳入中国近现代音乐史的教学做好一切必要的准备。比较现实的方案可将其这部分内容作为中国近现代音乐史历史分期中的“现代”部分，而将整个民主革命阶段作为其“近代”部分加以调整。教学的内容大大增加了，在学时的规定上也应适当调整。例如，对高等音乐、艺术院校音乐系的学生可以根据其主科的专业特点配加与其主科密切相关的“中国音乐名作分析”选课；对于高等音乐院校的音乐学系及高等师范院校音乐系的应作为主修课来对待，或者增加其必修的学时，或者采取配修比较全面的“中国音乐名作”课作为学习的补充；对在综合大学中所开设的“中外音乐史”课程，可以以系统介绍中外音乐名作为纲来进行有关历史发展的概述，等等。

学习音乐历史应该有一本较理想实用的书面教材，虽然学界已进行了半个多世纪的努力。但要教好学好这门课仅仅靠一本文字性的教材是不够的，还要系统掌握大量与历史教材密切相关的历史音响和乐谱。仅仅依靠一些文字性的资料常常不可能真正对音乐历史的现象作出正确的判断。为此，我们中央音乐学院的有关教师曾努力多年编辑了一套中国近代音乐史代表性声乐作品的教学参考读物，并广泛地为海内外音乐教师所重视和采用。可是，由

于当时人力物力的限制，这本参考资料的内容仅只概括了从20世纪“学堂乐歌”到1949年中华人民共和国成立以前的50年的、有关声乐作品的乐谱资料，而对这一阶段与之相配合的作品音响和与之有关的文字性文献，至今还无法得到编辑出版的可能。至于要将新中国成立后50年更为丰富和发展的中国音乐的代表性作品及音响编制成可供广大师生学习参考的出版物，那是一项更为庞大、艰难、复杂的工程。因为，令人痛心的事实，恰恰正是新中国成立以来的音乐作品（除了各种各样的通俗歌曲外）能够得到较好质量出版乐谱和录制音响的比例，几乎还不到1/10。绝大部分的乐谱及音响，都要依靠研究者及教师从自己亲身视听实际的演出（其中的困难，如票价之高等）或向有关作曲家那里去商借、进行翻录才能取得其一二。这种情况应该说是极其不正常的。在这几年的实际音乐生活中，为了各种各样的场面宏大的拼盘式歌舞活动，有关各方面所花的钱已达到了惊人浪费、甚至令人厌烦的地步，但为了改进研究、教学工作编制出版真正能代表新中国音乐建设的主要成绩的乐谱和音响的出版物，反倒总得不到有关方面的重视。这种对我国现代自己代表性作曲家及其音乐作品的不珍惜已经到了不可容忍的地步了。这些实际问题得不到应有的解决，中国近现代音乐史的上述教学改革就将成为一句空话，要使日益扩大的中国音乐在世界上的影响，也将成为一句空话。

综上所述，“重写音乐史”的讨论要取得积极的成果，最重要的是应该引向对“中国近现代音乐史”这门课程的认真的教学改革。具体可以归纳为：一、从课程的内容上要对20世纪整个100年的发展进行通盘的充实和调整，特别要将原来忽视的后50年的发展内容给予突出的重视；二、对因此而必然会面临的教学学时可以根据不同专业的特点作灵活的掌握（如对音乐学专业和音乐教育专业应该作必要的增加，对各种表演专业可以结合其专业的特点在授课内容上作重点不同的增删）；三、对与其配合的“音乐名作分析”先可以作为选修课任由学生自主选择；四、在认真抓好教学参考资料的编辑出版的前提下，可以逐步将过去不得不占上课学时进行的内容改为在教师的指导下由学生通过图书馆和有关的网络的途径进行课外自习，等等。我相信，经过若干年的

大家的切实的通力合作，才能真正将“重写音乐史”提到一个新的、更高层次的前进出发点。

（本文原连载于《音乐周报》2003 年 3 月 7 日、3 月 14 日第 6 版）

王 军

对当前“重写中国近现代音乐史”的思考

一段时间以来，有关重写中国近现代音乐史的呼声很高，认为现在的一些中国近现代音乐史著述，没有将当时的音乐面貌准确地反映出来，不能称之为完整意义上的中国近现代音乐史，故要求重写。

社会的发展，人类的进步，总是在为人们提供着文化建设所需的各种材料和审视文化的新颖视角。思考新问题、研究新情况，与时俱进、开拓创新，是值得称道的。相比之下，研究如何使已有的历史资料与现实文化发展的客观要求接轨，书写出令人满意的中国近现代音乐史，似乎显得更为重要。以下谈几点不成熟的意见，权作抛砖引玉。

一、紧紧抓住中国近现代音乐史之特点

一般认为中国的古代音乐文化“博大精深”、“源远流长”，近代的音乐文化历史则相对“贫瘠”，短得近于缺乏历史感，但是中国近现代的音乐文化却有它自己的长处和闪光点。

中国近现代音乐的历史继承了鸦片战争以前的古代音乐文化，又为后来的当代音乐文化打下了基础，是承前启后的一个重要历史时期。古代的音乐文化虽然底子厚，但其中的儒道思想根深蒂固，包袱很重，甚至到了明清时期，中

国音乐的历史审美依然摆脱不了儒家音乐思想的影响和纲常伦理观念、封建等级制度的羁绊。仅就近现代的史学及史学著作看，无论是思想内容还是体例都与二十四史有所不同，其影响虽不比《史记》、《资治通鉴》等，但分析其思想和学术发展的脉络，它们却是有着长足的进步和发展。无论是鸦片战争以后的康有为、梁启超、谭嗣同，还是后来的辛亥革命、新文化运动，马克思主义唯物史观的引入，都曾对旧有文化、思想进行过无情的剖析和批判，对文化发展起到了巨大推动作用。

“西学”的东进改变了当时许多有影响人物的世界观，其中进化论和天赋人权的理论对他们的影响最大，曾经影响了几代人，李大钊、毛泽东、鲁迅都在受影响之列。西方不断兴起的新型学科也对中国近代文化产生了不小的影响，中国的历史研究遂发生了深刻的变革，过去以经学为主的历史研究，在近代其哲学思想独立了出来，历史学则以新的面貌登场，同时诞生了具有完整意义的、独立的哲学学科，严复翻译的《天演论》就是中国哲学思想革命的排头兵。在“西学”思想的影响下，国内也出现了不少其他新的学科，它们在中国近代社会生活中都曾产生过积极深远的影响。中国近代音乐史是近代文化大潮中的一分子，对它的研究与著述应该注意吸收以上成果。

近现代音乐史研究应力求抓住社会变革时期新兴政权诞生前全面的音乐生活，研究带有普遍意义的大众审美，向社会学、美学领域延伸，在这样的重大社会变革时期的 1949 年前后，音乐中一定会有翻天覆地的变化可写。1911 年的辛亥革命前后的中国音乐史也应该是这样。

问题是近现代音乐史的写作，如何以近现代大史学及社会生活为背景，把近现代音乐文化中不同于古代音乐文化的东西也体现出来，而不是一味地认为古代的音乐文化光辉灿烂，近现代音乐文化没东西可写，厚古薄今。充分认识和把握近现代音乐文化的长处和闪光点，是写好新的中国近现代音乐史的思想基础。

二、提倡思维方式的开放及研究方法的多样化

中国近现代音乐史研究由于受简单历史主义和实证主义的影响，总是在考

证史料和按时间排列史事中徘徊。在研究问题上，千篇一律的时代背景、具体原因、主要人物、历史过程、历史结果、历史影响单一的思维模式，不用马克思历史唯物主义辩证地分析。比如，对近代历史人物、事件的研究，尚缺少开放式的研究思维，尤其对那些留学归国的音乐家王光祈、萧友梅、赵元任、青主、黄自等。为什么不把他们的思想和音乐创作纳入世界同期的文化潮流中去，以世界近代文化发展进步性为标准，结合中国近代以来的社会发展实际，综合考虑，从而避免因单线思维可能带来的偏差呢？我们不是常说中国的旧民主主义革命和新民主主义革命是世界民主革命和无产阶级革命的一个组成部分吗？欧洲近代工业革命的进步性，以为世界各国的理性思想家们所一致公认，它的民主性和科学精神影响了世界各国，其中包括中国，如果把它作为标尺运用到衡量或评价中国近现代音乐史中有争议的作曲家及作品，或者其他事项中去，对得出正确结论岂不更有说服力。再比如，都说萧友梅的创作风格是受德国风格影响使然，难道就没有他个人性格上的因素吗？很难想象，一个性格奔放的作曲家会以抑郁艰涩的音乐作为自己的主体风格。因此，开放的研究思维对圆满地解答这些问题显得多么重要。

在强调研究思维开放的同时，研究方法也要开放、多样化。计量史学、心理史学、系统史学的方法以及各种跨学科的研究方法，事实上方法都有其价值所在，都应根据需要有所选择地为我所用。真正高水平的历史研究应该是立足史学，把目光投向“邻居”，使互不“相识”的学科进行对话，若此，中国近现代音乐史研究才能达到更高的研究境界。比如，对学堂乐歌影响的历史评价，由于缺乏强有力的量化依据，而显得模棱两可，若是采用计量史学的方法，对学堂乐歌的流传区域、流传年头进行统计，那就很容易得出鲜明而令人信服的结论。冯文慈先生的《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》（《交响》1993年第3期）一文，就是计量史学运用于历史研究的成功范例。它以具体的统计数字，使西域音乐在唐代宫廷繁盛的根本原因一目了然。另外，口述史学亦将是历史研究的又一重要方法，要拓展新的写作对象，写普通人的历史，人们会发现利用口述史学的方法可以弥补因片面依赖文献史料所带来的不足。这种方法对历史感相对软弱的近现代音乐史来说几乎是必不可少的。此方法尤其适用

于中国近现代音乐史中对民间艺人、社团、精英逸事的研究，但要注意在适用过程中与史料、文献的不断互证。

当然任何史学方法的使用都不是绝对的，用马克思主义唯物史观的研究方法全面、辩证地分析，才是根本。

三、近现代音乐史的断面应当是一个活生生的音乐社会

三四十年代以来，通过一些有影响的著作形成了一个过于强调政治性和意识形态内容的中国通史写作体系，以后根据这个体系编写的各级各类历史教材使历史学的从业者，都很难改变这种根深蒂固的写作模式。近现代音乐史的著述思路也一样，过去，由于特定历史时期的需要和“左”倾思潮的干扰，我们的近现代音乐史常被写成了近现代音乐革命史，以致忽略了作为音乐历史必然内涵的其他音乐社会生活，这是社会大环境使然，果然如此，我们也应该给予理解。问题在于今天我们要能够认识到这一点，变求全责备为努力寻找到一个更为合理的中国近现代音乐史著述方式。

80 年代以后，最重要的就是解放思想、更新观念，在史学研究上取得了许多新的成果。现在普通中国近现代史的基本线索有近十几种提法，每一种提法都可能有它的合理性。如果认为中国的近现代历史还是应跟随世界的潮流，把它看成是整个世界向现代化发展进程中的一个组成部分的话，那么，我们就应该以现代化的过程来看待近现代中国社会的历史发展。中国的现代化有自己的特点，首先是要争取民族的独立，没有民族的独立就什么也谈不上，所以要反帝、反封建，争取民主，这是近代中国很突出的问题。但是，革命、改革都不是目的而是手段，目的还是要使中国实现独立、富强、民主，实现现代化。如果加上这样一个成分，我们有理由对现有的中国近现代音乐史写作思路做调整，即在保留某一时期音乐主要潮流，反映主流精神的同时，兼顾能够反映历史、体现时代面貌的其他音乐成分。晚清、北洋政府、国民党时期，社会也有不自觉的发展，这是不以统治阶级的意志为转移的历史实际，音乐的研究与著述不能只把着力点放在“革命”上，而应在突出重点的同时，点面结合，研究

历史著述的客观规律。

近现代音乐史离现实的距离感较近，使其断面成为活生生的音乐社会，应该不难做到。问题是传统的作家、作品捎带些时代背景式的近现代音乐史中，首先应当“兼容”在中国近现代音乐中有影响的民间艺人、社团、乐种流变的历史。

人的审美是存在着差异性的，精英文化的审美可能被局限在一定的范围内。作为文化的一个重要方面，精英文化是不能不写的，但是中国近现代音乐史的写作，不能仅仅停留于此。须知精英的理念最终要推向民众的日常生活，如果理念和创作技法只停留在少数精英的脑子里，是不能算作社会思潮和时代创作风尚的。因此，应对那些既在精英群中有地位，同时又在下层社会中有影响的艺术家给予大书特书。但作为全方位、立体的近现代音乐史，应当是精英思想与社会思想杂处，时代主旋律与民众音乐文化形态并存。诚如钱玄同在给胡适的一封信中指出的，明清时代影响中国最大的是两个人，一个是孔夫子，一个是关老爷——关羽。有些“愚夫”可能不知道孔夫子，但没有不知道关老爷的。

对民众音乐艺术的研究显然不能回避。民间社团音乐文化虽在新的社会变革时期失去了它昔日的原汁原味，但是它们在融入了新思潮、新文化之后，所呈现出的新的音乐风貌，不正是研究中国近现代音乐特征的又一途径吗？民间音乐中稳定的表演形式，或与民间音乐相关的艺术家、人与事，已经成为民众艺术审美思想的符号，具有全民性，永远存在于人们的头脑中，近现代音乐史的著述中能没有它们吗？

还有不同党派中曾经为中国近现代音乐作出过贡献的人们，其中包括国民政府中的一些为音乐文化建设制定、实施进步政策的有关团体和个人。比如，国民党武汉三厅抗战期间在普及推动音乐文化上所发挥的作用，应尚能、黄自所在的国民党机构出版音乐教材，缪天瑞还出版了苏联音乐专号等，以及李抱忱、吴伯超、唐学咏等人的活动，等等。这方面的材料还是有的，就看怎么用了。在客观撰写历史时，切不可单纯地以出身、阶级、党报作唯一尺度，评估其音乐史学价值的大小，也不能由此作为是否写他们的取舍标准。

同时，我们还必须扩大知识面，拓宽研究对象，再现中国近现代音乐史的丰富多彩，使近百年的音乐生活活灵活现。注重个案的研究，如一个庙宇、一个家族、宗族、一个村子、一条街，或者一封书信等，与它们有关的重要音乐信息一个都不能忽略。透过这些发现，便可以看到一个多侧面、立体的中国近现代音乐史。

四、对一种观点的批评

这里要批评一种观点，认为现有的中国近现代音乐史完全是“中共音乐史”，持这种观点的人多数是港台学者。此观点的抛出，可能基于两点：一是对“文革”以后大陆史学偏“左”的倾向缺乏公正、客观的认识；二是一直处在不同的社会制度中，体会不到一部中国近现代史，实际上就是中国共产党领导中国人民浴血奋战、取得辉煌成就的历史的合理性。他们提出的“重写”与本文的观点是不同的，他们是要把问题的主要方面抹去，代之以次要的方面。而本文则是希望未来的中国近现代音乐史著作，能够扩大史学领域，紧紧把握住时代的脉搏，完善过去著述中存在的不足。

历史学家由于不具有完全相同的背景、立场、价值观、史学修养，以及对材料掌握的多寡，在撰写历史时，对待同一个问题，意见相左，甚至截然相反，也是可以理解的。重写近现代音乐史实际是在新形势下，对作为近现代音乐史学内涵、范畴的一次重新认识或认定。史学家无论任何时候，都有保留自己见解的权利，不能借“重写”而对过去的观点一概否定，对过去所做的有益工作一概抹杀。

主次矛盾存在于一切事物的发展和过程之中，主要矛盾居于支配地位，次要矛盾居于被支配地位。它的方法论意义在于，在观察和处理任何事物或过程的诸种矛盾时，须先于抓主要矛盾，同时把主要矛盾和非主要矛盾作为一个有机整体予以统筹兼顾，发挥它们之间相互促进、相互制约的作用，以推动事物的发展。一部中国近现代音乐史的功能应该是多方面的，弘扬主旋律仅仅是它的一个主要方面，但是作为一部五脏俱全的音乐文化史对于民众的教育、知识

储存和文化熏陶作用自不可估量。坚信冷静、科学、务实、进步将永远是中国近现代音乐史研究的航标指南。我们期待重写后的中国近现代音乐史能在这方面有所体现。

（本文原载《人民音乐》2003年第1期）

陈聆群

关于“重写音乐史”的一封信

田上兄（我想田上[①]即可文田，故以此称呼）：

10 月 28 日得读寄来的《黄钟》2002 年第 3 期，即读即记，对所刊我与梁[②]、汪三文初读印象，拉杂写下：

（一）我文刊登有些误漏，尤其将李树化误刊为李树伐![③] 是我原稿写得不清楚吗？好像不是。这样一误李就成了伐树之人，太冤枉了这位先人。因为钱仁康先生多次提醒我要重视这位杭州艺专音乐系的主持人，我才注意到他既有艺术歌曲、钢琴曲等创作，又有《中国现代艺术史·音乐》等著作（堪称中国近现代音乐史著作之鼻祖），决不能小视。而此人至今未得应有对待；从贵刊之误，也可见大家对他的陌生了。即此一端，也可见中国近现代音乐史“重写”大有余地。

（二）我的文章如你所知，原为一文拆开两篇，上篇给了我院学报[④]，下篇给了贵刊。现在下篇刊出了，上篇将由我院学报在今年第四期刊出；据知，

---

① “田上”《黄钟》封三编辑手记的执笔者。

② “梁”为中央音乐学院梁茂春教授。

③ “李树化”，刊登时误为李树伐。错误出在第 5 页左栏第 32 行与注⑤处。

④ “我院学报”即上海音乐学院学报《音乐艺术》。

同时还将刊出汪答戴[①]的第二篇“批文”。这下可热闹了：“君在江之腰，洛(秦)[②] 在江之尾，二君摇动操纵阀，搅得傻老头们团团转。”

（三）梁、汪、我三文，我最欣赏梁文，也欣赏你田上的手记。我文不必说了，已申明只是“老生常谈”。梁文则写得潇洒超脱，举重若轻，而且极具真理性（音乐史永远要重写，即必须与时俱进，当然是永恒的话题），无可非难，我当努力追随之以能达到这样的学术境界为幸。田上手记所提出的重视地域性研究之命题，也是我很想说说的，不过在现文中不可能讲，现在由你以编辑手记郑重提出更好。建议组织一些已写出这方面著作或正从事这方面研究的人来具体谈谈他们的先行经验。

（四）我对汪文则有些不同看法：

1. “重写音乐史”并非由他书受刘靖之[③]非难引起（以下再说），且不必将“重写”之争与“国共两党之争”挂钩，这样我们都不好说话了（刘是否从“国共两党之争”提出问题的，可请他说说——顺便说一下：这里热谈“重写”，可不能忘了这位刘博士。按汪文所言，刘可是“当事人”之一，不能对他搞“缺席评判”啊）。

2. 对冯文慈先生提出要解决两个传统并存和古今衔接问题，汪文虽称是，却以不实际、不可行给予了否定（至少是存而不论，搁置此议）。而他又说“各种传统音乐发展的科学研究几乎才刚刚起步”，说明他自己对当前海内外中国传统音乐研究已有的学术成果和达到的水准太不了解了。我除了一直比较关注于此外，在最近两三年中尽可能搜寻这方面的最新著作和资料辑集来看，我的印象是中国传统音乐的研究，不论是对当代的，还是对近现代与当代的，都已取得了大大超过 20 世纪五六十年代水平的巨大进展，说已是“焕然一新”也不为过，至少比之于中国近现代音乐史研究，至今还在敲打 20 世纪 80 年代就挑出来的那几块旧铜铁，不知要高明新鲜到几多。说别人的研究“才刚刚起

---

① “戴”为上海音乐学院戴鹏海教授。

② “洛秦”是上海音乐学院学报《音乐艺术》副主编。

③ “刘靖之”即香港中文大学亚洲研究中心名誉教授、香港岭南学院翻译系教授。

步”，不屑一顾，这是闭目塞听，在学术上安于现状，不事进取，而且阻挡了别的学界关注支持中国近现代音乐史研究的眼光和援手，这决不是“领袖一方”的学者所应有的态度。

3. 音乐史应当以新的创作为论述中心当然不错，但中国近现代（包括古代）并没有像西方音乐史上那样以一个个乐派和代表性作曲家所构成的历史系列，它的音乐创造有其自身独特的运作机制。我以为中国近现代正处于由原来传统的旋律衍变思维为主与一度创作与二度创作不分的音乐创造机制，向着发展多声性思维和创作与表演分别发展的音乐创造机制转型的过程中。如果要写中国近现代音乐史上的音乐创作，就应写出这种转型的过程。比如，从钱仁康先生的《学堂乐歌考源》，我们就知道了中国近现代新音乐创作，是经过了学堂乐歌这个环节，将原来的词乐曲唱传统结合于西方创作方法，从而开始起步的。如果我们一味地以西方音乐史为摹本，又将传统音乐摒弃以外，如此下去，必然写不出真正具有中国特色的近现代音乐史来。而且，西方音乐史中那种只以作曲家为论述中心的模式，似也并非唯一的模式，从“西方文明”的整个背景来展示音乐，也已成为颇具启示意义的音乐史范本。我们可不能把别人力图开拓中国近现代音乐史研究的新课题、新视野，都看成是在偏题，甚至离题，那样只是故步自封的表现。

（五）关于“重写音乐史”的来历，我在本学期我系开设的学术讲座上讲了。据我所知，并以新得到的《当代文学关键词》（广西师范大学出版社 2002 年版）中“重写文学史”条目为据：“重写”之题，是由 1988 年《上海文论》开辟“重写文学史”讨论专栏而起，主持这个专栏的复旦大学陈思和教授和华东师范大学的王晓明教授，提出了以重新改造中国近现代文学史学科为目标和提倡建设性思维的要求，先后刊发了数十篇高质量的文章，海内外为之瞩目。但这一讨论在 1989 年之后被停，且遭到了被谥之以“资产阶级自由化”的批判。“重写文学史”讨论在开始不久，就为我院音乐学系众兄弟姐妹所关注，我当时还与王晓明教授一起参与“当代中国文艺争鸣大系”的编写工作，便约他来我系与众师生座谈；同时，上海文联内刊为收集对“重写文学史”讨论的反响，由当时任音协主席的朱践耳同志出面，召开过一个谈“重写音乐史”的

会，当时所提出的问题几乎与今天重提此议一模一样。如果说“重写音乐史”也由此搭上了“重写文学史”的车也无不可，因此，在批判“资产阶级自由化”时，也多少挨到了几记从左边抡过来的拳头，所以戴文要说这是一个“敏感”的话题了。但从“重写文学史”的条目所述可知，陈思和、王晓明教授并未受横遭批判的影响，而是坚持原来的思路，至今取得了从资料建设到学术著作的巨大成果，并带出了少说百人的学术新生队伍。如果我们想通过现在重提“重写文学史”的讨论而有所获的话，就应学“重写文学史”的做法：一是从改造整个学科出发，而不是仅仅局限于挑一个个“个案”的毛病，因为那是挑不完也无关大局的；当然也决不能当学科的“维持会会长”，那样也是会葬送学科前途的。二是采用建设性思维，而摒弃批判性思维（实际是破坏性思维），决不能光批不建，甚至因过分挑剌或着力维持，以致使人望而却步，不敢涉足。如果这样，我们这个学科便只能是端着旧饭碗的三四个人，七八条枪，老是半饥半饱地挨日子了。

（六）啰啰唆唆说了那么多烦你了。最后说一个意思：我的上篇文章响应冯文慈先生在天津音院学报发的文章，认为应当把解决两个传统并存与古今衔接问题作为“重写”的关键，并以探索中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代转型作为突破口，并不是如汪文所批评的，企图不切实际地立刻解决这个问题。我的意思（相信冯先生也是）是想把这一关系到重建学科和学科前途的问题提出来，吸引年轻的人和其他学界（尤其民族音乐学界）的人，来关注我们这个人数很少可怜巴巴的学科，吸引他们来参与“重写”，以壮大我们学科的力量，这才是重提“重写音乐史”应该期望的结果。因此，决不能采取关上别人关注之门的办法，那还有什么讲头呢！

拉杂写来，必须刹车了，烦你粗看（不必细读），并盼多多联系。致礼！

（本文原载《黄钟》2003年第1期）

居其宏

史观检视、范畴拓展与学科扩张
——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”

在现代音乐史研究领域，相对于陈聆群、汪毓和、戴鹏海等前辈学者，我是后进，根底薄，学养浅，成果极少，教训甚多，故而把当前学界正在进行的关于“重写音乐史”的讨论当作课堂，将诸位前辈的文章作为教材，着实从中学到不少知识，也了解到一些鲜为人知的史实和史料，自感启发很大，收获不小。最近又拜读了陈聆群先生的《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》（下简称“陈文”2002：59～63）及汪毓和先生的《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》（下简称“汪文”2002：64～67）两文，对其中所论渐有零星心得，于是不揣冒昧，如实写来，权当一篇作业，呈于二位老师及其他师友案头，敬请批改斧正。

重写话题：“史观检视”与范畴拓展

戴鹏海先生提出“重写音乐史”的话题，是有其特定所指的，即把“重写”范畴严格限定在近现代音乐史教科书领域。其原因不言自明：历史教科书与一般史学著作不同，它所担负的使命，是把最接近历史原貌的音乐事件及其来龙去脉、前因后果，以及音乐家在历史中的创造活动及其发展演变的轨迹作

忠实记叙并作为历史定论传授给学生。限于学生的判断力，它所运载的更多是知识性成果，而不像史家个人著作那样，允许有较多的个人创见和不同的历史观念。一部史学著作之被确定为教科书，既是史家的光荣，同时也肩负起了更为艰巨的史教重担。他必须为书中的历史定论负责，并随时接受历史的叩问。其史笔之沉重，甚于一般史家十倍。落墨之时，有人能在笔尖超生，有人可成笔下冤魂，焉是随意、草率、偏颇得？在当代中国，历史教科书更应在唯物史观的统摄之下，对历史事件的记叙、历史人物的臧否又更应遵循实事求是原则。否则，离开历史真相作失实记叙或歪曲评价，不但对事主造成心理压力乃至个人悲剧，也必然对莘莘学子形成误导，把错误记载当作历史真实接受下来，以至于以讹传讹，贻害无穷。如果这种现象发生在数学或其他自然科学领域，例如把“1＋1＝3”这样明显错误的公式当作无须证明的公理载入教科书传授给学生，并且在数十年内不做订正，其后果又当如何？而在长期采用的近现代音乐史教科书里，像此类确凿而又关乎事主政治生命和艺术生命的事实错误，非止于陆华柏和陈洪两例。因此，对历史教科书作严峻检视，促进它的修订乃至重写，实在是势所必至之事，绝无二话可讲。

以我粗浅的理解和观察，“重写”之所以成为当代音乐史学研究之第一要务，其最重要和最基本的使命，是它对历史教科书中“史观检视”的强调和侧重，特别要对我们以往在理解、运用唯物史观方面的理论与实践进行严肃的科学的再认识和再估价。实践证明，由于受到当时“左”的思潮的严重影响，过去我们对唯物史观有许多误解，以为抓住“阶级斗争”和“人民创造历史”这个纲便能解开音乐史上的所有难题，又对唯物史观的精髓之一——文化艺术发展的全部秘密深藏在社会的政治、经济事实以及生产力发展与人的精神需求的复杂关系之中——作了简单化和庸俗化的理解，使史家的观察目光和评价尺度发生严重偏斜，实际上淡化乃至取消了音乐及音乐史自身的独立品格。正如周

扬[①]1956年3月13日上午在中国音协党组扩大会议[②]上的讲话中所指出的那样，当时中国音协及其领导人在思想、立场和作风方面存在着错误倾向：

> 吕骥和音协领导上的错误是思想、立场、作风的问题。关门主义、宗派主义，不是无产阶级立场，理论上机械论、庸俗社会学，也不是无产阶级立场。对音乐艺术简单化，加一个阶级帽子，其实艺术现象是不能简单贴个资产阶级或无产阶级的标签的。所以我对吕骥的感觉是：组织上宗派主义；艺术上简单化的看法，庸俗社会学；事业上是右倾保守倾向。因为关门、看不到前途、看不到力量，只能保守。(1956)

周扬这里所批评的“理论上机械论、庸俗社会学”和“组织上的宗派主义”，我以为是切中时弊的真知灼见，非常符合自20世纪30年代以来中国音乐界的实际情况。在数十年的音乐实践中，这两者实际上互为因果——由于组织上宗派主义的需要，所以与庸俗社会学理论具有特别的亲和力，使之成为宗派主义在理论上一件十分应手而实用的武器；而关门主义则是庸俗社会学理论的一个必然恶果——在这一理论的统摄下，其音乐视野和审美尺度便自然而然地划出一个狭小的、笔直的、纯而又纯的“无产阶级”走廊，阔步行进在这个走廊上的只是而且只能是高举“救亡”和“革命”大旗的左翼音乐家，却把走廊两边的广大开阔地带统统冠以“资产阶级”或“小资产阶级”关在门外。

音乐界这种理论上的机械论和庸俗社会学，以及组织路线上的宗派主义和关门主义，对50年代刚刚起步的近现代音乐史研究产生了相当深刻的影响，并在那个“小白本”中体现得尤为典型而深重。其具体表现为：对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级

---

① 周扬，时任中共中央宣传部副部长、中国文联党组书记。

② 这次中国音协党组扩大会议是在中央直接领导和关怀下召开的，并连续举行了20余次。其基本任务是解决因当时中国音协在《人民音乐》上发动对贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文的批判运动而日益公开化和尖锐化的党内外团结问题，并对自30年代以来吕骥与贺绿汀之间在一系列重大理论和实践问题上所存在的分歧进行梳理与总结。中共中央政治局委员陈毅、中央候补委员周扬均出席了这次会议并发表了重要讲话。

斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成分划线，而且根本超越当时中国社会的发展阶段，无视党的统一战线政策，硬把新民主主义的文化拔高到"社会主义"的高度，以此把大批对中国新音乐建设有卓越功绩的爱国音乐家划入资产阶级阵营，排除在"社会主义"、"无产阶级"音乐文化建设进程之外，有意无意地贬低他们的作品、艺术成就及其历史地位，甚至对他们作出了错误的不公正的记叙。而对无产阶级营垒中的音乐家，在充分评价其艺术成就和历史地位的同时，又不切实际地故意拔高和渲染；过多的脱离音乐本体和历史本相的溢美之辞，反而极大地削弱了音乐史学的科学精神及其本有的超拔力量。很显然，机械论美学、庸俗社会学理论已经化为其观察史实、臧否人物的核心坐标和感性目光，渗透在它的史学框架里，并决定了它的历史观念、材料选择、篇幅详略、评价标准和情感态度。

正因为如此，"重写"的首要任务，就必须对这一时期的近现代音乐史研究，特别是那个"小白本"的历史观作一番严格的整体检视；而某些历史个案的重新认识，也必须提到"史观检视"这一高度上来才能给予科学的说明。这一点与我们中医的"辨证施治"理论颇为相近——通过望闻问切手段，达到标本兼治目的。否则，若不从"史观检视"着眼，以求消除机械论和庸俗社会学在近现代音乐史研究中的浓重影响，我们所作的某些局部性修订，很可能是头痛医头、脚痛医脚，即便更正了某些史实，却对渗透在全书结构中的极"左"史观未作痛切反思和根本触动，势必发生这样的情形：在看似平实的历史叙述里，所裹挟的依然是"左"的毒素。这种情形，倘在一般史学著述中存在也并无大碍，作为一种学术观点，可以通过史学界的学术争鸣来求同存异。但对于历史教科书来说，这种情形却是不能允许的，这不但与我国主流意识形态——马克思主义及其唯物史观的科学精神相悖，而且也因年轻学生对此缺乏必要的判断力和免疫力而极易受到污染，不能让 21 世纪的近现代音乐史课堂成为继续传播庸俗社会学历史观的讲坛。事实上，从我本人学习音乐、从事研究的经历看，无论"小白本"也好，后来的修订本也罢，这种影响确是一种客观存

在——直到80年代初，我依然认为陆华柏、陈洪等人的言论在当时的历史条件下是完全错误的，左翼音乐家对他们的批评正当而又必要。至于在历史观方面的“左”的影响，则更深刻地存在于我的早期文论中，常常左右着我的历史评价尺度和感性目光。这种影响至今也不能说已经被完全挣脱了。① 当然，将这一切完全归咎于“小白本”及其他相关史著也有失公允，而是那个时代“左”的思潮长期培养和强烈熏陶的结果；但作为这股思潮在音乐史学界的重要载体之一，它对音乐后生的消极作用怕也难以否认。

不过，我理解的“重写音乐史”，在范畴上与戴鹏海先生的严格限定有所不同。在我看来，就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性，因此不妨从时间和空间两方面作相应拓展——在时间上，从近现代音乐史出发，向上扩展到古代音乐史领域，向下扩展到当代音乐史领域；在空间上，向内从历史教科书扩展到所有音乐史研究及其著述，向外由中国音乐史扩展到欧美音乐史乃至其他门类史（例如歌剧史、交响音乐史、钢琴艺术史、艺术歌曲史、声乐史，等等）研究。

问题在于，对“重写”范畴作这样的拓展，在理论上是否得当？同时，就上述这些有待扩展的史学领域而言，其研究的对象、起点、历史与现状各各不同，成就、疑难和问题亦相殊异，若一概以“重写”律之，在实践中是否可行？

我对上述疑虑的初步思考是这样的：

就理论层面而言，所谓“重写”，并非否定一切现有的史学成果，也不是推倒历代学者苦心孤诣营造起来的史学框架和研究体系而另起炉灶；要真是这样，那就陷入“砸烂旧世界”的“文革”模式中去了。“重写”的真正要义在于，站在我们经过20年改革开放才获得的新的时代高度，运用恢复了科学精神的唯物史观，对我们所从事的各个领域的史学研究，从史观、史实、史料及

---

① 我在《我的批评史和美刺观》一文中曾对自己的理论批评历程进行了初步的梳理和反思，该文最初发表于《艺术广角》1998年第4期，后收入我的文集《超越与重构》（山东文艺出版社2002年11月出版）中。

方法论体系作一番整体性检视，看看我们已经做了些什么，今后还能够做些什么，该肯定的肯定之，该继承的继承之，该发扬的发扬之，该扬弃者扬弃之，该改正者改正之，该否定者否定之，经验要吸收，教训要记取，该总结的认真总结，以求在前人和以往的基础上把当代中国的音乐史学研究推向新境界。

就操作层面而言，所谓“重写”是所有相关学科的共同使命，需要各个学科一切有志于此的学者的群策群力、积极参与和分工合作，仅靠一两个人是根本不可能完成的。也就是说，如果古代史、近现代史、当代史及欧洲音乐史的多数学者们都来关注和参与这场“重写”的讨论并将讨论中出现的积极成果运用于“重写”实践之中，这一使命是有望达成的。在具体做法上，我看是否可以有“自上而下”和“自下而上”这两种思路。所谓“自上而下”，即首先从“史观检视”入手，重在恢复唯物史观的科学本质和实事求是精神，推倒以往人们附加在唯物史观身上的一切不科学的非历史的成分，尤其要清除史学研究中的庸俗社会学和机械唯物论的影响，确立史学研究的独立品格；进而逐渐深入到史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔、史德及史学方法论等中观、微观层面和细部结构。[①] 所谓“自下而上”，即如戴先生所做的，通过系列个案研究来“解剖麻雀”，进而跃升到宏观层面，以确凿史实和材料作支撑，进行有理有据的“史观检视”，最终达成唯物史观的科学重建。

“重写音乐史”实际上是旧话重提。远的不说，新中国成立之后，音乐界就曾提出过以唯物史观重写中国古代音乐史的任务；现今史学界关于杨荫浏先生“防范心态”的争论，不仅对当年的“重写”实践进行一次史学重估，而且随着这一讨论的走向深入，得出的理论成果也必将推动当代史学研究的发展。就当代音乐史研究而言，“重写”话题具有强烈的现实性和针对性，因此较之近现代音乐史更是“敏感而不得不说”。事实上，从 80 年代初的拨乱反正、清除“左”的影响开始，直到此后音乐界所进行的“回顾与反思”，再到 90 年代

① 关于史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔等范畴，我在以下两篇文章中曾有解释性说明，请参见《新音乐史家之胆、学、识》(2003：12—18)，《新音乐史家与现代思潮研究》(2000：27—33)。

初对“回顾与反思”的回顾与反思，以及在世纪之交围绕香港学者刘靖之《中国新音乐史论》和李焕之主编《当代中国音乐》两书史学问题的争论，其中所涉及的一系列重大理论和实践命题，无不与“重写”话题有关，其中不少成果为未来的“重写”实践提供了较扎实的理论基础，是当代中国音乐家之史学自觉和学科意识增强与提高的最好证明。

即便在欧洲音乐史研究领域，也未见得与“重写”使命全然无关。新中国成立之后，许多这方面的专家都有过在唯物史观指导下突破西方学者的既有框架“重写”欧洲音乐史的经历，也不可能完全排除“左”的思潮对这一“重写”尝试或深或浅的影响：例如当年一些著述以贝多芬为界划出资产阶级音乐家由进步走向没落的界限便是其中一例。因此，对之进行“史观检视”同样也是必要的和现实的。何况包括欧洲音乐史在内在外国音乐史研究，限于当时的国内条件和国际环境，我们的学术视野比较狭窄，许多第一手资料极难寻觅，所以往往依靠有限的第二手资料来进行研究，并在如此艰苦的环境下作出了不可磨灭的成就。如今情况则完全不同了，学术交往的国际化和信息交流的网络化，使得我们有了比较充分的主客观条件，在第一时间就能获得丰富史料，可以最大程度地直接面对作品，根据我们自己的听觉经验和审美判断对其作出历史评价。即便这些评价与西方同行大同小异，那也是我们亲口咀嚼过和亲身验证过的，并非照搬人家的成果；又遑论东方人基于自己的审美经验得出的结论必有其独到之处？故而我仿佛可以朦胧看到，随着“重写”话题越来越引起相关专家的重视以及讨论的逐步深入，在欧洲音乐史研究领域必会出现一个崭新的局面。

史学研究：唯物史观与知行统一

自然，在强调多元化的当今，史学研究中的史观多元化本是正常的——每个史家都有选择、坚持自己的历史观并按照这一历史观从事研究和写作的自由；我们可以用历史研究的一般规律和科学性要求来衡量其成果，但不能以“唯物史观”的标准去强求“舆论一律”。然而，我们所讨论的这本历史教科书

则需另当别论——因为它的作者汪先生向来是服膺唯物史观的，并声称自己在研究实践中是一贯按照实事求是原则治史的，这就使得我们获得了按照唯物史观的基本标准对它进行“史观检视”的基本前提。

在近现代、当代音乐史研究领域，在史家中倡导“史观检视”，知易而行难，律人易而律己难。“实事求是”的科学精神人人都在说，“唯物史观”的优美旋律每个史家都在唱，但一旦真正实行起来，便各走各的道，各唱各的调，就像“一千个读者的心目中有一千个哈姆雷特”似的，要想认准什么是真正的“实事求是”和“唯物史观”，难矣哉！尤其当“史观检视”的X光透视到自己的灵魂深处并在其中发现某些严重“病灶”的时候，一些人开始犹疑彷徨，开始讳疾忌医，开始大事化小、小事化了起来，个别人在对自己的身染沉疴矢口否认之余，甚至同时否认起“史观检视”的必要性及该仪器的科学性来。

正是在这个特定的意义上，我提出的“史观检视”，当然是以唯物史观为出发点及其归宿的，其目的在于恢复我国音乐史学研究中实事求是的科学精神。我相信，这一点正是包括戴鹏海、陈聆群、汪毓和在内的多数参与这场“重写”争论的史学家必须遵循的理论前提和共同话语。正因为如此，“史观检视”之于史学著述和教科书，当然意味着历史观纠偏之后的“重写”；对于史家而言，则意味着建立在深刻自我反思和灵魂无情拷问基础上的对于唯物史观孜孜不倦的追寻。为要重写史著，史家必须进行“史观检视”；而“史观检视”的成果，也必深刻影响史著重写。史家的科学精神、治史态度、胆识勇气和人格力量，在这里经受着最严峻的考验。以我视野所及，陈聆群先生自1985年在《中国音乐学》创刊号上发表《反思求索　再事开拓——对中国近现代音乐研究的回顾与展望》一文起，直到这篇“陈文”，10余年来在“史观检视”方面认真反思，努力求索，为学界后辈作出了表率。戴鹏海先生近来重提“重写音乐史”话题，并从个案研究入手，并在文中多次“把自己摆进去”，以“自下而上”方式吁请史学界直面“史观检视”命题，更为学界多数同行所称道。

相比之下，汪毓和先生的表现令人惊诧。汪先生不仅是“小白本”的作者，而且也是新中国成立以来在许多涉及近现代、当代音乐史重大理论与实践问题的“讨论”中一名积极参与者和大量文论（包括这篇“汪文”）的作者。

我无意于否定汪先生在中国近现代、当代音乐史研究和其他理论批评活动中所做的许多有益的工作，我也不赞成香港刘靖之先生对那本历史教科书是“中共音乐史”的讥评①；我更不敢说对汪先生的这些著述已经一览无余，但就我拜读过的他的绝大部分文论（包括发表在《音乐研究》1982年第1期的《应发扬实事求是的科学学风》）来看，对汪先生的史学研究及其理论批评活动作一番“史观检视”，显得尤为必要；而“汪文”的发表，在这种必要性的基础上

① 这一见解，我在中国艺术研究院音乐研究所为刘靖之新著《中国新音乐史论》举行的出版座谈会上，曾当着汪毓和、刘靖之及所有与会者的面公开谈过，但因这一话题与当时会议主题不符，仅能点到为止而未作充分展开。今趁此机会略作补叙如下：刘靖之称这本教科书为“中共音乐史”，意在全盘否定其历史价值。我以为，该书尽管存在许多严重问题，但它对20世纪前半叶的中国新音乐发展脉络的梳理，特别是左翼新音乐运动和革命音乐家的创造活动的记叙基本上还算清晰；在近现代音乐史研究刚刚起步之际，它毕竟为这门学科建立起了一个大致的框架，积累了大量史料，培养了后继人才，对这一学科日后的发展与繁荣有积极贡献。刘靖之否认这一点，是非历史主义的。尤其是这本教科书对中国音乐由传统向现代转型的这个伟大变革历程采取了热情肯定的立场，不但符合音乐发展的内在规律，也和当时中国社会的时代总要求相一致。恰恰在这一点上，它比将20世纪中国新音乐发展的全部历史概括为“抄袭、模仿、移植”三个阶段的《中国新音乐史论》客观得多，也高明得多。当然，以上这些积极因素是无法消解这本历史教科书本身所存在的许多严重错误的。但是渗透在这本教科书中的庸俗社会学理论和机械唯物论史观，以及由此而产生的种种史实错误和评价偏斜，不能笼而统之地一概归咎于当时大气候中严重的“左”的影响，不能一概归咎于中国共产党当时的主流意识形态和文艺方针，而不要忽视乃至轻视了当时中国音协及其领导人对这些方针、政策的误解和曲解，更不能低估了这些误解和曲解对于近现代音乐史研究以及教材编写实际发生了的、更为直接和更为严重的影响，否则我们便不可能真正从中引出清醒的认识和宝贵的历史经验。从本文所引的1956年周扬在中国音协党组扩大会议上对吕骥的严厉批评中便可看出，当时中国共产党的高层领导人是根本不赞成中国音协和吕骥在涉及中国当代音乐文化建设一系列重大理论和实践问题、历史与现实问题上的理论（如庸俗社会学和机械论）和做法（如宗派主义和关门主义）的，并严肃指出了这些理论和做法对当时音乐文化建设事业所造成的严重影响和消极后果。此后不久，毛泽东在《同音乐工作者的谈话》中就中西关系、古今关系等音乐界一直存在严重分歧的问题发表了闪耀着唯物辩证法光辉的见解。然而后来的事实证明，党和国家这些正确的指导思想和方针政策在音乐界并未得到认真的贯彻；而周扬所批评的那些错误理论和做法，在经过一个短暂的收敛之后，非但没有得到纠正，反而又有了新的更为严重的发展，并在这本教科书中有着明显的体现。因此，即便从褒奖的意义上说，将它笼统称之为“中共音乐史”，也是不符合事实的——因为它所代表的不是当时中国共产党内的健康思想，而是一种十分落后的意识形态。这样说无疑是抬举了它，也低估了当时中国音协的错误理论对该书成书过程的影响，当然更忽略了汪毓和作为史学家在治史过程中主体选择的作用和意义。

又增加了许多紧迫性。

我们无须责备“汪文”行文风格的晦涩曲笔，也不必开列其中随处可见的逻辑矛盾，更不要从它对戴鹏海“事后诸葛亮”的讥刺中体味某些常人难以体味的微妙而复杂的心态，否则将使本文显得太过烦琐而冗长。既然“汪文”用大量篇幅陈述了汪先生在陈洪问题上的无辜和委屈，我们权且以此为“突破口”（借用陈聆群先生的话）来解析一下他的历史观。

我高兴地看到，“汪文”承认戴鹏海关于陈洪个案的研究是符合历史真相的，并且注意到他在80年代初便已在私下或公开场合向陈洪本人和广大读者承认错误这一事实。这些都说明，汪先生在铁的历史事实面前，是愿意并敢于承认错误的——这已经在改正错误的道路上迈开了第一步。然而下一步呢？汪先生既然已经认识了错误，又采取什么样的实际措施来迅速改正这个错误呢？按照常理，既然这个错误是在那个教科书中犯下来的，那么最简单、最奏效的办法便是尽快在修订本中将这个错误改正过来；如果再做得好一点，在相关段落中加一段附注文字，对当时的错误作一简略说明，想必人们对此再也不会发出苛责。可惜，汪先生没有这样做，并为自己何以如此提供了几条理由。

其一，便是已经向陈洪本人道了歉，而这个“坦荡忠厚的长者”对此采取“朝前看”的态度，“谅解”了“年轻人的工作错误”，并没有“耿耿于怀”的心情流露。这个感人的道歉场面以及陈洪先生的宽宏大量，因我当时不在现场，已经无法受其感染了，但我还是愿意相信它是真实的。以陈洪先生的为人，以及当时拨乱反正、解放思想的时代大环境，发生在这类“道歉”和“谅解”之间的动人二重唱随处可以听到。不过也有一点疑惑：既然陈洪先生寄希望于“朝前看”，这个“前”是什么意思？是不是也包括了“听其言而观其行”的意思在内？而这个“行”，最终应该落实到哪里？还不是发生错误的那个“小白本”么？我想，陈洪先生总不至于说，“既然你已经承认了错误，那么‘小白本’中关于我的错误记载就不必改了”吧？事实证明，汪先生嘴上说到了却根本没有做到，在后来的修订本中这个错误依然被羞答答地保留了下来。事情到了这步田地，“朝前看”的陈洪先生除了朝汪先生的心里看之外，还能往哪里看呢？即令陈洪先生再“坦荡忠厚”，对汪先生此举还能“谅解”吗？

还能不"耿耿于怀"吗？正如相信发生在陈洪与汪毓和之间的道歉和谅解是真实的一样，我更相信陈洪在戴鹏海面前对此有"耿耿于怀的心情流露"同样也是真实的。汪先生不认真检查自己的言行不一，却滥用陈洪的忠厚为自己开脱并对戴鹏海发出责难，实在有失史家风范。

其二，是公开撰文承认了错误，并且把当年文章作了详细摘引，以证明其态度之诚恳和科学学风之实事求是。无论如何，较之那种在历史错误面前死不认账的顽固态度，是一件值得肯定的好事。但汪先生并未把好事做到底——他到承认错误的门槛、尚未进入改正错误的厅堂便中途止步、转身回撤，堂而皇之地宣告"实事求是科学学风"的胜利凯旋了。汪先生从事史学研究数十年，相信不会不知道文章和教科书在性质和读者范围方面的区别——你发在80年代初《音乐研究》上的文章，在广大音乐家（特别是现今30～40岁的音乐家）中，其读者范围十分有限；除非学术研究的特定需要，理论工作者也极少翻看，又遑论那些莘莘学子？再说，一般文论所承载的，是学者的个人见解；而在教科书中所记载的，是历史性的定论，是要学生好好学习、认真掌握的历史知识。你在这个根本点上拒绝将错误彻底改正，继续隐瞒历史真相，依然使错误记载谬种流传，让陈洪先生黑锅背到临终，使青年学生至今仍存误解，你所谓的私下道歉及公开承认错误云云，究竟有几分真诚，到底有多少实际意义？在我看来，汪先生这样做，即便不被认为是掩盖错误、坚持错误的"耍花招"，至少在学风上是不老实的，与实事求是毫无共同之处。

其三，"汪文"以弯弯绕的曲笔，写出这样一件直通通、赤裸裸的事实：那本历史教科书之所以没有彻底改正这个错误记载，是因为汪先生有所顾忌——"这些事情的当事人都还健在，而且都是我们音乐界的前辈，他们过去工作中有缺点，但他们更做了大量的好事。而且比较棘手的是，这些当事的前辈和他们的某些朋友，长期还比较坚持己见（具体事例这里不一一例举了）。我不是这件事的当事人，又是后辈，有些话在他们自己没有更正前由我来说三道四进行指责似乎不合适。"（2002：65）

读罢这段自相矛盾和逻辑混乱的奇文，我似乎从中窥见到了汪先生治史的某些奥秘。原来，汪先生从事史学研究所遵循的，既不像是历史唯物主义，也

不是任何严肃史家都服膺的“史实第一性”的原则，而是若干无以名状之“学”——

或可称之为“前辈学”？因为他认为只要这些音乐界前辈都还健在，我等后辈史家就不能不看他们的眼色行事——在史学研究中也要讲论资排辈，这是汪先生的一大发明。

或可称之为“权力学”？因为陈洪也是前辈，虽“有缺点”，但也“做了大量好事”，汪先生为什么不看他的眼色行事呢？盖因其手中无大权在握是也；而另一位当事者，则是我国音乐界的著名领导人。所以汪先生治史的一条重要原则，就是以权力大小论是非、地位高低判正误；至于历史事实本身之是非曲直，好像是可以忽略不计的。

或可称之为“当事学”？因为汪先生告诉我们说，他之所以没有把历史教科书中的这个错误改正，有一条非常过硬的理由，叫作“我不是这件事的当事人”！把史学研究变成了只有当事人才有权利“说三道四”的“当事学”，这个发明实在是史学史上最滑稽的滑稽、最荒唐的荒唐之一！不过，按照“当事学”的逻辑，既然汪先生不是这件事的当事人，却为何获得了“说三道四进行指责”的权利，在你的教科书中把错误结论写得言之凿凿？

或可称之为“态度学”？因为汪先生不是没有改正错误之念，但“这些当事人和他们的朋友，长期还比较坚持己见”，看来态度强硬得很，令汪先生感到“比较棘手”，是万万不能以卵击石的；而陈洪先生坦荡忠厚，是个好捏的软柿子。两相比较，还是以态度软硬论是非最为妥帖，故而明知是错，也要坚持到底，坚决不改。这样一来，汪先生自己自然是安全妥帖了，“那些当事人和他们的朋友”对汪先生态度很可能非常温柔了，但另一当事人陈洪先生，只好为他的“坦荡忠厚”付出惨重的代价。

或可称之为“当事人更正才合适学”？因为汪先生提出了一条重要的史学原则——史学家要修订已知的史实记叙错误，必须在有关当事人自己出面更正之后而不是之前，否则就“似乎不合适”。按照这个原则，史学家除了充当某些当事人的秘书忠实记写其言论之外，还能做些什么呢？按照这个原则，史学研究还有存在之必要么？史学家的独立人格和史学品格在哪里？问题在于，作

为当事人之一的陈洪早在80年代初就当面向你更正过了，你也为此道过歉了，陈洪也接受了你的道歉，按照你的“当事人更正才合适学”原则，由此你也获得了“说三道四”的权利，可先生为什么连“说半道一”都不做呢？问题还在于，如果某些位高权重的当事人在其有生之年硬是不更正，那么你在历史教科书中那个明显的史实错误，就有权只有等到他老人家百年之后才更正吗？同是当事人，却有双重标准，享受两样待遇！

试问汪先生：这是在治史吗？历史研究若都以这类无以名状之“学”作为学理标准，与我们一向倡导的唯物史观、实事求是、科学精神还有什么共同之处！史家的人格、道德、良知，以及历史与逻辑的伟大力量，必将统统沦为“权力学”、“关系学”最忠实的奴仆；史家手中的史笔，也就成了按其主观需要随意屈伸的软曲之笔，用这支史笔写出的史书，是真正的“软笔书法”——既可书写将陈洪这类忠厚音乐家打入地狱的判决书，也能用作某些历史失误制造者逃避责任的护身符。一些人曾齐声高喊“秉笔直书”，而今其“直”何在？

“汪文”对戴鹏海所作的“事后诸葛亮”的讥刺既不在理，也不得体。一般说来，能够成为“事前诸葛”——对历史发展规律具有超常洞察力和预见性固然很好，但那是社会科学研究的至境，非一般理论家所能及也；对于史学研究而言，鉴于它的研究对象是已经发生了的历史现象及其内在规律，因此通常意义上的史学家如能成为“事后诸葛”，已经是一个很高的褒扬之词了；最可怕的，是史家在清楚的史实、确凿的史料面前，依然浑浑噩噩或固执己见，徒为自己赢得“事后糊涂”雅号。自己糊涂倒也罢了，慢慢明白起来就是：还要以己之昏昏使人昭昭，岂不落下笑柄，直令后人喷饭？

其实，我并不认为充斥“汪文”的这一类荒唐立论、怪诞逻辑能够全面反映汪先生的历史观和治学作风，也绝不相信那本历史教科书的整体立论和逻辑框架全部都与“汪文”一脉相承。作为受党教育多年、影响很大的老一辈近现代史学家，其历史观与治学态度中还是有许多科学成分值得我们学习的，否认这一点不是历史主义的态度。“汪文”之所以如此，可能是对戴鹏海先生的“重写”话题及其颇有冲击力的个案研究所做的心理准备不够充分，在确凿的史实错误面前，缺乏反思之诚，亦少愧疚之心；面对严肃追问，一时拿不出称

手的武器应战，又不甘心就此认输，在慌不择路之下，乱了方寸，失了准星，乃千方百计地找出各种不成其为理由的理由、不成其为理论的理论来为自己辩护，从而造成了眼前的尴尬。

当然，这种尴尬不仅仅是汪先生个人的，它也代表着极少数理论家当前所面临的两难处境——一方面，数十年来一直高举着的唯物史观、实事求是、科学精神之类红色大旗必须继续高举；然而一旦真用这些原则来检查、审视自己以往的理论批评活动及其成果，便发现其中多数均或多或少地掺杂着庸俗社会学、机械唯物论、主观唯心主义思想及宗派主义、山头主义、关门主义情绪，经受不住严峻历史和严整逻辑的双重检验。在这两难处境面前何以自处？他们不像多数人已经做过并且正在继续做的那样，认真从“史观检视”入手进行历史反思，汲取深刻教训，老老实实治史，清清白白做人，而是放不下一贯正确的架子，拉不下权威学者的面子，惧怕伤筋动骨之苦，逃避触及灵魂之痛，讳疾忌医，拒服良药，其沉疴怎不愈见其沉，重病益显其重？

汪先生在理论上所面临的这种尴尬处境，正说明“史观检视”的极端重要。汪先生没有找准自己的病根——其问题的根本症结正在历史观上。因此，若不从“史观检视”这一根本点着眼，只把“重写”话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，“重写”话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。

我在一篇题为《往事诚逝矣，今事犹可追》的文章中曾经写过这样一段话：

> 当代音乐史的参与者一定要本着实事求是的态度来对待音乐史。尤其是一些历史失误的参与者，更要放正位置，调整心态——人非圣贤，孰能无过？处在当时的历史条件下，参与某些历史事件，造成失误，给音乐事业带来损害，自有各种复杂原因在，也有不少不得不为之的情形，治史者岂能苛求？《当代中国音乐》记叙了不少历史失误，意在从中总结历史经验，以利于今后的音乐建设，但从未将历史记叙的目的放在追究个人责任

上，这是非常明确的。本文以"往事诚逝矣，今事犹可追"为题，目的也是想重申这一原则和愿望。因此，我吁请那些历史失误的参与者，认真吸取教训，从对历史负责、对中国音乐事业的整体发展负责的精神出发，抛开个人在历史失误中的恩怨得失，敢于将自己摆进去，既要冷峻而科学地审视历史，得出符合历史发展逻辑的结论，又要勇于直面自己在历史失误中的所作所为，无情地解剖自己，吸取应当吸取的历史教训，承担应当承担的责任，为后世作出榜样。这才叫秉笔直书，这才能无愧于史。唯其如此，才能将一部当代史较少遗憾地回赠历史、交与后人，良心上少一点自谴，对历史尽一份责任。面对历史失误，若既少直面之勇，又无反思之诚，甚至寻找各种借口为历史失误辩解，千方百计文过饰非，那只能是错上加错，越涂越黑，既对不起历史，也有愧于后人，势必成为后代史家笔下的笑柄——这样的例子我们还见得少么？（2002：9）

如今，我把这一段话回赠给汪先生，并愿在今后的近现代、当代音乐史研究中，与汪先生、其他前辈及学界同道共勉。

"突破口"：学科扩张与重写转向

"陈文"提出，将近现代音乐史"重写"的突破口择定在：将传统音乐在近现代的历史演变也纳入这门学科的研究视野中来，"解决好两个传统并存与古今衔接问题"及"探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型"，以"构筑一部统一完整的中国近现代音乐史"。这当然是一个美好的愿望，一个大胆而又雄心勃勃的构想。但以我粗浅之见，这个学科扩张构想，首先因其视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿而不大具有现实性和可操作性；其次也与音乐学现行学科群落生出新的难以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持。

现今各高等音乐院校之近现代音乐史课程，仅有一学期，至多一学年。其原有内容已经相当丰富，教与学两方面都觉得吃紧，若再加入更为丰富的传统

音乐内容，即便再增加一学年也未必宽松。考虑到现行课程设置和学生的接受能力，想要大幅度增加近现代音乐的课时量，势必压缩乃至挤掉其他课程（例如与民族音乐学相关的课程）。这是不现实的。

择定这一突破口，在学理上也存在着若干矛盾，首当其冲的是学科扩张之后与相邻学科之间的重叠和由此而造成的矛盾。

先说近现代音乐史与民族音乐学的矛盾。在以往的研究格局中，传统音乐（或称民族民间音乐）从来都是民族音乐学的研究对象，而且从习惯上看，古代的传统音乐基本上已经纳入古代音乐史的学术框架之中，因此，民族音乐学的研究对象向来以近现代、当代存见的民族民间音乐为主。如果近现代音乐史将传统音乐这一块切入本学科，那么民族音乐学便成了失却目标、无事可做的“废学”，毫无存在价值。然而不可否认的是，民族音乐学在音乐学大家族中是一个生气勃勃、硕果累累的学科，聚集着大批有成就的学者。是让他们改行专事近现代音乐史中传统音乐项目的研究，还是将民族音乐学作为近现代音乐史一个下属的子学科？窃以为，这两者都不过是换汤不换药的文字游戏罢了，这一矛盾是无法排解的。

再看与西方音乐史研究的关系。既然中国近现代音乐史是东西方音乐文化相互交融的历史，按照“突破口”理论的内在逻辑，只有把西方专业音乐在近现代的历史发展也纳入这门学科中来才顺理成章。这也同样不可避免地在两个学科之间发生重叠现象，实际上也就取消了西方音乐史研究的近现代部分，而这一部分，不仅正是西方音乐发展的辉煌阶段，恰恰也是我国西方音乐史研究的强势所在。

其实，在以往的近现代音乐史研究中，并未把传统音乐及西方音乐排除在外，而是只把传统音乐、西方音乐与中国专业音乐各领域发生实际关联的部分纳入自己的研究视野，或者说只研究传统音乐和西方音乐对近现代专业音乐发展所产生的影响，以及它们在近现代专业音乐中的种种转型或变异。例如我们记叙延安秧歌剧的发展历史，就不能不研究秧歌这种民间音乐体裁的原生态是何面貌，它又怎样影响了当时的作曲家，在《兄妹开荒》、《夫妻识字》等剧中，其面貌发生了哪些改变，其生命又以何种形式存活于专业创作中。照此类

推，在当代音乐史研究中，我们记叙小提琴协奏曲《梁祝》的创作特色及其艺术成就，就不能不研究其民间音乐素材的来源，其原生态如何，作曲家将它引入专业创作时对之进行了哪些创造性的加工提炼，其面貌发生了哪些变异；就不能不研究小提琴这件西方乐器、协奏曲这种欧洲大型器乐形式以及和声、复调、配器等作曲技术的原有特点，就不能不研究中国作曲家将它们（包括乐器演奏法）运用于中国作品时有哪些创造，以符合作品的内容表现需要及中国人的审美习惯。虽然，近现代及当代音乐史家对这些与专业音乐发生某种关联的中国传统音乐或西方专业音乐的研究或叙述，在具体表述上详略不等、深浅不一，而且这种研究和叙述既没有也无必要达到民族音乐学或西方音乐史研究那种整体性和系统性高度，但历来将它们列为自身研究框架是题中应有之义。真正落在近现代及当代音乐史研究视野和记叙框架之外的，是那些与专业音乐并未构成现实审美关系和可见关联的西方音乐和原生态民族民间音乐。传统音乐在近现代条件下的生存、发展、演变、转型状况，那是民族音乐学应该承担的任务；研究和记叙近现代西方音乐的历史发展，那是西方音乐史应当承担的任务；何须近现代及当代音乐史来越俎代庖？

从国内外欧洲音乐史的研究传统看，就我视野所及，目前国内出版的此类著作，其研究视野和记叙框架也大体如此，即以专业音乐（有的西方人习惯称之为“艺术音乐”）为记叙中心，其他的音乐类别（包括民间音乐和流行音乐）只有与专业音乐发生现实关联时才会受到关注并作适当记叙，其余概不容纳。这一特点在文艺复兴之后的音乐记叙中表现得尤为明显。这一研究传统的形成是有其历史的和现实的合理性的。

就现代的音乐学这一整体范畴而言，经过百余年来的发展、嬗变与整合，到了当代，已经形成了一个分工明确、布局合理、既相互独立又彼此交叉、稳定而有机的学科群落。这一整体格局的形成，不是在某个或某些哲人、智者的观念框架里构筑起来的，它是百余年研究实践的产物。音乐史学（包括中国史、西方史和世界史，通史和断代史，地域音乐史和音乐门类史，等等）、民族音乐学、音乐美学这三大学科，无论在学科研究的对象、目的、任务、性质、功能、范畴、方法诸方面，还是在队伍建设、人才培养、科研成果诸方

面，均形成了各自的鲜明品格和完整的研究结构。我无意赞扬这一结构的十全十美，它也存在着某些亟待改进的缺陷。为了更好地承担起我们所肩负的学术创新使命，各学科要打破相互隔绝的状况，使彼此间的交流、沟通及互渗机制通畅化，以增强学者的整体观念和普遍联系的辩证思维。但这样做决不意味着要打破学科界限，取消各学科的独立性，在学界重新洗牌，经过一阵圈地运动式的疆域扩张之后，试图逼迫民族音乐学签订“城下之盟”，让出其传统领地，把原本属于“中国音乐史”学科下一个断代研究的近现代音乐史，扩建成一个音乐学界的“超级大国”；而是提醒音乐学家们不要因学科分工不同而忽视了音乐事象的整体性和有机性，不要忽视学科间的内在联系，不要在胸中无全局时作“瞎子摸象”式的孤立研究。其最根本的目的，依然在强化整体意识的同时，完善各学科的自身建设，增强其独立意识。在这里，独立意识以整体意识为前提，整体意识以独立意识为旨归。

尤其到了社会分工日益细密的当代，千万不要忘了“术业有专攻”及“贪多嚼不烂”的道理。除非有个别超凡脱俗的天才出现，就我国当下人才培养机制和既有学者的知识结构而言，想要培养几个在音乐学界学贯中西、博通古今的百科全书式大家，即便不说全无可能也是极为困难的，但又要他们在学术研究中有所发现有所创新（这是当代音乐学家不可推卸的时代使命），实在强人所难，毋乃逼人太甚！即令把我们的话题限定在近现代音乐史、当代音乐史研究领域，如采纳“陈文”建议，将传统音乐（西方音乐姑且不论）纳入进来，不用说汉族民间音乐的博大精深，单看 55 个少数民族无限丰富、各具个性与色彩的民族民间音乐，就当代学者个人而言，即使穷毕生之力也很难探知深藏于其中的种种奥秘和规律，又遑论达成这样的目标，对学者本人的历史、社会、政治、经济、文化及音乐本体的素养提出多么严苛的要求！陈聆群先生本人从事近现代音乐史研究凡数十年，学力不可谓不强，素养不可谓不深，学术积淀不可谓不厚，然他在“随心所欲”之年对自己提出的这个宏伟构想及其可能性尚且心怀疑惧，诚惶诚恐之状溢于言表，对我辈乃至后辈学者而言，更不啻海市蜃楼，甫可望之而遥不可及。其实，近现代音乐史在音乐学大家族中只是一个小弟弟；在音乐院校的理论教学中本是一门比较浅显、经过一年学习便

可基本掌握的学问，用不着把它搞得既深不可测，又高不可攀。如果把这个学科扩张到即便像陈先生这样年过七旬的大学者都要战战兢兢的地步，这个构想之乌托邦性质也就十分显豁了。

由此我认为，与其把当前“重写”突破口引导到不切实际的学科扩张的方向去，不如采取“弱水三千，只取一瓢饮”的策略来得切合实际，也更为紧迫，更带根本性质。这“一瓢”不是别的，便是本文一再强调的“史观检视”。不然，不但使这门学科承受其“生命不堪承受之重”，反因把它理应承担的“史观检视”使命稀释而导致“重写”话题的转向。

参考文献

中国音协编：《中国音协党组扩大会议发言记录稿》，1956年，现藏于中国音协资料室。

居其宏：《新音乐史家之胆、学、识》，《人民音乐》2000年第4期。

居其宏：《往事诚逝矣，今事犹可追》，《音乐与表演》2000年第1期。

居其宏：《新音乐史家与现代思潮研究》，《中央音乐学院学报》2003年第1期。

陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第3期。

汪毓和：《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》，《音乐艺术》2002年第3期。

（本文原载《中国音乐学》2003年第4期）

戴嘉枋

用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究

我从事的是中国近现代音乐史的研究和教学。对于 20 世纪中国音乐的发展我有些想法，就是如何看待我们的历史。照理说如何看待这个历史很简单，但事实上每个人看的角度不一样，所以往往对同一个历史事件的看法结果却不同，多少会带些主观性。总的来说，就是我如何用宽宏的目光来看待中国近现代音乐史的研究。比如说，香港的刘靖之曾经写过一本书，引起过我们的讨论。他对 20 世纪我们中国的新音乐（西方音乐）对中国的影响，包括中国的音乐教育基本上是持否定态度，像刘天华、萧友梅的道路，他认为都是一种反传统的。最后使我们的传统音乐包括我们整个教学方法所形成的东西都西化了。所以，他的意思是这些东西对中国传统音乐是毁灭性的打击。我不知我的概述是否准确。

昨天，赵后起老师也提到了，我们最早的近代史的发生等于是新音乐运动史，等于是共产党的音乐史，这个史实是较片面的。我在研究时一直在想，怎么来看待这段历史。从宏观方面来讲，我觉得应该更宽容些。我们的近现代音乐史可以是多种多样的，可以说是艺术的音乐史，为什么就不能说是共产党的音乐史呢？从政治与音乐的结合角度就可以写一本史，并且是站在共产党角度写的，怎么不可以？我觉得角度应该是多元的。如果纯粹从西方音乐传到中国来后这个角度对中国近现代音乐史的发展进行阐述是可行的；如果是从维护民

族音乐的角度来讲，也未尝不可。所以，不要认为一种观点、一种看法与自己不一样，首先就从合理性上把它否定掉。要使我们的史学更丰富、更多元化，就需要一种宽容的态度。当然，很多东西在自己的研究过程中会有很多新的看法。

第二点，我想说对近现代史的研究要加强专题史和断代史的研究。我在中国音乐学院和我们音乐学系的老师谈过，我是希望对于音乐学专业的学生，有关中国音乐史的课程以后是不是不要开通史课，主要通过专题史、断代史使我们的学生能够较深入、较多样地接受一种研究方法。对于我们一般表演、作曲专业的学生，他们对音乐史主要是一种知识的获得，而对于音乐学专业的学生，他们可通过看书来了解，他们更多地是要掌握研究的方法。这种研究的方法在泛泛的通史课上是很难学到的，因为通史课主要是研究音乐现象、音乐世界，而不会研究这种现象是如何来的。而专题史和断代史的研究就不同了。我举个例子，比如你要讲隋唐音乐，在我们的通史课上最多讲两个课时。如果你要讲一个学期，而你对隋唐音乐又没有深入的研究的话，你就没法讲下去。那么在这里面就不可避免地涉及你的研究方法、你的研究成果。这样的话，学生才可能通过你的课，学到更多的研究方法，这对于音乐学的学生来说是更重要的。并且我们的通史还较为薄弱，通史要搞得好必须要有广泛的断代史和专题史的基础，这样的通史才是扎扎实实的，不然，这样的通史一出来，没过多久就要修订。当然这也很正常，但我们还是希望尽力能通过那些专题，包括对人物很深入的研究来提高通史的质量。

我们现在很明显地看到，音乐史上很多的重要人物都被忽略了，主要有两个原因，一是立场的不同，还有就是对个体研究不够深入。我在听有些老师的课时就发现，如果他对某一个专题研究得很深入，他就会讲得很丰富，有的老师对某个方面研究得不够，他就一带而过。其实，学生在下面听得很清楚的。所以，我想我们的通史现在还不够好，主要是那些基础性的工作没做好。只有这些基础性的工作不断强化以后，我们中国音乐史的研究才会建立在更扎实的基础上。许常惠写了台湾音乐史，香港出现了一个香港音乐发展史。事实上是，这些东西是整个中国近现代音乐史的一部分。我想我们要吸取他们的成

果，因为那些内容也包括在中国近现代史之内。

最后，我想说的是，中国近现代音乐史的建设比原来还是有很大的进展的。谢谢大家！（根据讲话录音整理，未经本人审阅）

（本文原载《音乐与表演》2003 年第 1 期）

高洪波

汪毓和《中国近现代音乐史》四个版本的比较分析

——“重写音乐史”相关问题的综述

“中国近现代音乐史”课从20世纪50年代至今一直是中央音乐学院的共同必修课。汪毓和先生自1956年毕业留校担任教学工作，在其讲授“中国近现代音乐史”课过程中，先后对本门课的教材进行编写和多次修改、更正。

该书由汪毓和先生从1959年开始在讲授过程中编写，名为《中国近现代音乐史》，于1961年夏季完成初稿。在编写过程中，作者曾参加了中国音乐家协会、中国音乐研究所中国近现代音乐史编写小组的《中国近现代音乐史纲要》（未定稿）和上海音乐学院中国现代音乐史编写小组的《中国现代音乐史》（未定稿）等资料的收集工作。1964年，本书作为中央音乐学院试用教材内部出版发行，更名为《中国现代音乐史纲》（以下简称“内部版”），此后该书一直在中央音乐学院及一些兄弟院校实际教学中内部试用。粉碎“四人帮”后，汪先生回到原工作岗位，继续已中断10多年的音乐史教学工作。80年代初，人民音乐出版社决定将其公开出版发行，但要求汪先生在基本不改原稿章节框架的前提下再全面修改一次，因此当时只对原稿做了一些技术性的修改和材料的充实。该书于1984年正式出版发行，更名为《中国近现代音乐史》（以下简称“首发版”）。该版本于1985年、1988年再版了两次。时至90年代初，本书已历经30年的岁月，虽已经修改、重印，但是随着整个音乐史学界对本学

科研究工作的深入及汪先生个人在长期教学与研究工作中的新的积累，他认为对本书进行一次全面的修订和充实是十分必要的。因此1994年《中国近现代音乐史》（修订版）在1984年“首发版”的基础上修改完毕后，由人民音乐出版社出版发行。从1994年的“修订版”至今，该书先后再版了10次，但8年来整个中国近现代音乐史的学科建设又有了大幅的进展，同时海内外同行也提出了一些意见，从而使汪先生对该书能否适应客观形势的需要深表不安，决意在自己有生之年对该书再一次进行全面的修改和补充，一方面把这几年的研究成果适当纳入，另一方面对他自己原来的书稿再进行一次审视，做一些必要的修改。同时得到了人民音乐出版社的大力支持，由此，《中国近现代音乐史》（第二次修订版）于2002年10月出版。目前为止，我们可以看到汪毓和的《中国近现代音乐史》已有四个版本。

以下是笔者对该书的四个版本，即1964年内部版、1984年首发版、1994年修订版和2002年第二次修订版从篇章结构及内容上进行的简要比较分析。

一、篇章结构方面，四个版本基本上变化不大

1.“内部版”的结构分为第一篇“旧民主主义时期的音乐文化”，第二篇“新民主主义时期的音乐文化”两大部分。其中第一篇包括两章：第一章《传统音乐的新发展》；第二章《清末民初的学堂乐歌》，结尾处附有该时期的主要参考书目。第二篇共包括七章：第一章《传统音乐的新发展》；第二章《现代专业音乐文化的初期发展》；第三章《工农革命歌曲与根据地的音乐》；第四章《三十年代学校为中心的专业音乐》；第五章《左翼音乐运动以及音乐界抗日民族统一战线的形成》；第六章《相持阶段之后的沦陷区和国民党统治的音乐》；第七章《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表后的解放区的音乐》；结尾处另附该时期的主要参考书目。

以下各版本的框架结构均以此为基础。

2.“首发版”的结构在“内部版”的基础上没有大的变化，只是做了局部处理，具体改动大致如下：

①在第一篇“旧民主主义革命时期的音乐文化”和第二篇“新民主主义革命时期的音乐文化”开篇处各增加一个总的概述；

②在本书结尾处增加了结束语和编后记；

③附录的位置做了调整，将原来两篇结尾处的附录合并放置于本书结束语后，而且将附录的内容也加以较大充实：除附有主要参考书目外，还增设谱例目录、作品及出版物索引、人名索引、其他名词索引，共五个部分；

④各章节在框架结构基本不变的基础上，内部文字材料略有扩充。

3. “修订版”对于“首发版”的章节框架及体例仍没有做大的改变，但增设了一些“节”或“段”，如“西洋音乐文化的传入”、“音乐教育家曾志忞”、“沦陷区的音乐”、“江文也、马思聪、谭小麟等人的音乐创作”等；有些“节”或“段”又做了必要的合并，更清晰地说明各种音乐历史现象与一定的政治、文化之间的联系，并对重点音乐历史现象和人物的评述给予必要的突出。

4. “二次修订版”打破了以往“新、旧民主主义革命时期”两篇的划分，从而将其按原有顺序通篇叙述，而且在“修订版”的基础上新增加了一些“章”(通篇扩充为 13 章)、“节”、“段”进行展开叙述。对原来没有提到的 1927 年以前的“军歌”的发展，对二三十年代城市音乐生活的概况，特别是音乐表演、音乐社团的活动，以及音乐教育的发展和音乐思想、音乐理论研究的发展做了必要的补充介绍。对原来的章节结构及原来占较大分量的“附录”均做了新的调整：将其从书中的结尾处分散设置在各章节结束部，使学生更直观地把握各章的知识点，简便快捷。但原“修订版”的“附录”中的“谱例目录”、“作品及出版物索引”、按第一字拼音顺序的“人名索引”及“其他名词索引”均被删掉（其原因是出版社认为工程量太大且时间仓促），所以这不能不说是一点点遗憾，然而并不影响学生对整个知识体系的掌握。另外“二次修订版”除了按现在的出版条例的要求将全书有关数字的写法做了全面、统一的调整，而且对全部文字做了必要的修正。

二、四个版本在篇章结构变化不大的基础上，内容方面做了与时俱进的修改和增补

1.“内部版”的诞生弥补了国内音乐学科建设近现代音乐史教材方面的空白。然而由于条件所限等原因，印刷上有些错误，因此在书中还另附一张“勘误表”以正读者。从内容含量上看，这本书是一本与教学实践结合紧密的教材，针对本科学生进行讲解。教师在一学期（18 周左右课时，其中包括机动用于讨论 1 周、考试 1 周）完成教学任务，使学生掌握近现代重要音乐历史事件及代表人物、作家作品，从而达到良好的教学目的和效果。至于对某些音乐界重要历史人物的评价上，则与政治联系较直接，现在看来，他所反映的是五六十年代人们普遍的治学思路（八九十年代以来有学者称其所谓“左”的观点），这的确是受到了历史的局限所致。应考虑到其产生的历史条件，它是在各音乐艺术院校急需开设中国音乐史课程的情况下诞生，孕育的时间是比较仓促的。这本书是五六十年代的成果，自然也成为那个年代人们普遍评价标准的写照。

2. 1984 年的“首发版”开始加入了 87 首谱例（其中包括民歌、学堂乐歌、创作歌曲、歌剧、器乐曲等）。对于 1964 年原稿的基本论点都没有做大的改变，但对文字、句式、名称等进行了细致的推敲，主要在一些史实的记述和对有些具体问题的分析评价上，根据“文革”后 10 多年来学术界对中国近现代历史、文化的新的探讨，给予必要的订正和适当的补充。但对有些需要中国音乐史学术界共同努力才能解决的问题，如关于西洋音乐传入我国的全面情况及其影响，关于近百年我国各种传统音乐和各民族音乐的发展及其相互影响，特别是关于 1949 年后社会主义革命与建设时期我国音乐的发展和从 1945 年我国神圣领土台湾回归祖国后的音乐发展，等等，汪先生认为由于个人资料积累和水平有限，只能留待将来再逐步加以充实。另外，在这次教材修订的同时，汪先生考虑到今后中央音乐学院及各兄弟院校开设这门课程可能都需要有一套经过编订的教学参考资料，以供上这门课的师生作参考，因此他与中央音乐学

院中国音乐史教研室的俞玉姿、梁茂春、徐士家同志以及该院创研室的陈永连同志共同编订了一套《中国近现代音乐史教学参考资料》（包括乐谱、文字两部分共五个分册），以便跟这份教材一起能为今后的中国近现代音乐史教学作出自己的一份贡献。

3. 在1994年“修订版”的修订说明当中，汪先生提到近10年来历史学界关于中国近现代史的“分期”的讨论，对不少人都有启发。经反复考虑，他认为将鸦片战争开始，至中华人民共和国成立前的音乐发展视为一个历史时期（中国近代音乐史时期），而将中华人民共和国成立后的音乐发展视为另一个历史时期（中国现代音乐史时期）较为合理。为此，除了对原书中的与此分期方法不相适应的提法作相应的修改外，对书名本应予以改为《中国近现代音乐史纲》（1840—1949），但考虑到原书在广大读者中的影响，当时仍作为原书的修订版形式出版。除此之外，本书还做了如下修订：

①在该版中汪先生对于“西洋音乐的传入”、“三十年代前后音乐事业的进一步发展”、“三四十年代沦陷区的音乐”等内容及某些代表性音乐家，如“曾志忞、吕骥、贺绿汀、江文也、马思聪、谭小麟、齐尔品、阿夫夏洛穆夫、范天祥”等的评述，均给予了必要的重点补充；

②谱例增至92首；

③在行文中的页下部分还增加了一部分重要名词注释；

④在这次修订中，汪先生吸取了有些同志的意见，对以往有些历史现象及历史人物的评介与政治联系太直接，评介难免失之片面和简单化的地方一一进行修正。例如刘天华的创作，是否缺乏“五四”时代精神的问题等。

4. “第二次修订版”较“修订版”的内容上又做了较大充实。

①对原来没有提的“中国早期新型学校音乐教育发展概况”、除黎锦晖以外的“其他儿童歌舞剧创作”、1927年以前的“军歌”的发展做了概要的补充；

②对学堂乐歌的“基本内容”、“艺术形式”、“代表性音乐家”做了全面补充；对中国近代新音乐文化的初期建设（包括新型民乐、戏曲社团的建立、新型的教育和学术性的音乐社团、20世纪20年代在主要城市的演出活动）、二

三十年代城市音乐生活的概况（特别是音乐表演、音乐社团的活动以及音乐教育的发展和音乐思想、音乐理论研究的发展）做了大篇幅的补充介绍；

③对部分音乐家介绍的篇幅加大或分量加重（如蔡元培、萧友梅、陈仲子、赵元任、黎锦晖）；音乐家的作品（如青主、陈田鹤、刘雪庵、李惟宁、华丽丝等）评介也做了一定的补充；

④将原来的章节结构及原来占较大分量的“附录”、书下注释均做了新的调整，如把原书中“近代专业音乐的建立和发展”分成“中国近代新音乐文化的初期建设”上、下两章叙述；把“抗日战争初期的音乐创作及作曲家贺绿汀等”、“冼星海及其音乐创作”由原来的“节”扩展成“章”；将原来“沦陷区和四十年代国统区的音乐”变两章分别叙述；将原来书下“注释”、结束语后的“附录”均放置于各章节的结尾处，以便学生对每部分的重点进行集中掌握。

⑤谱例的数量由“修订版”的 92 条增至 148 条，鉴于《中国近现代音乐史教学参考资料》（歌曲部分）的“增订版”已于 2000 年由世界图书出版公司西安分公司正式出版，所以教材采取在相应的地方注明“可参看《参考资料》第几页”的方法；

⑥对音乐学术界新近发现的成果进行必要的补充和介绍，例如在群众中流传非常广泛的《苏武牧羊》，原来传说是清末的填词新民歌，后经查证认为它应是“五四”时期宁该县师范的语文教师蒋荫棠作词、音乐教师田锡侯编曲（参见第 62 页）等材料；适当纳入最新的研究成果，如马之庸编著的《居高声自远》（马思聪文集）、钱仁康的《学堂乐歌考源》等材料。

另外，由于教材容量的扩充，那么作为报考音乐学专业的本科生的共同课的教本就显得分量重了些；而作为研究生用，则必须给予必要的补充（特别是对有关参考文献的阅读），因此就需要不同的阅读对象（教师与学生）自行调节。

以上是笔者对汪毓和《中国近现代音乐史》四个版本结构和内容方面进行的简要分析比较，读者可对汪先生该著作的发展变化窥豹一斑。四个版本的改写，正体现了汪先生 40 多年来在中国近现代音乐史的研究工作中不断完善、

穷尽真理的历程，是他多年以来对中国近现代音乐史学科建设勤奋耕耘、默默奉献的有力见证。

汪毓和先生的《中国近现代音乐史》是一部突出音乐创作的近代音乐通史。它在中国音乐学术界、教学领域具有绝对的权威性。曾有评价说：“该专著是我国第一部公开出版发行的有关论述中国近现代音乐历史发展的史学著作。”[①] 这部书自 60 年代诞生至今已有 40 余年历史，在这段时期里，中国音乐史学学科建设工作蒸蒸日上，并且有了长足进展。

近十几年来，有学者对该著作提出不同见解，从而使围绕汪毓和《中国近现代音乐史》展开的“重写音乐史”问题的讨论在音乐学界不断受到关注。

关于“重写音乐史”问题，学者们提出了许多意见，有的意见很宝贵，但也有的并不成熟，更有的是外行人在说内行话。正式见之于文的是始于香港地区的刘靖之先生在 20 世纪 80 年代后期，在他所组织的有关新音乐问题的第二次座谈会中明确讽刺汪先生所编的教材是“中共音乐史”，1998 年和 1999 年黄旭东同志在《音乐学习与研究》与《天籁》上发表题为《应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》的文章，该文对汪先生的教材进行了较全面的公开批评；上海的戴鹏海同志在《音乐艺术》2001 年第1期上发表题为《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》的文章；2002 年《音乐艺术》第 1 期上又刊出冯灿文同志表示对戴鹏海支持的文章，以及 2002 年《天籁》第 1 期上发表的冯文慈同志题为《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》的文章；近期戴鹏海同志在 2002 年《音乐艺术》第 3 期上又发表了题为《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》的文章。

归纳起来，学者们对“重写音乐史”问题的提出有以下几个不同的出发点：

---

① 徐士家：《耕耘不止，坚韧不拔》，载《中国近现代音乐家》（4），春风文艺出版社 1994 年版，第 180～181 页。

1. 认为“汪著”为“中共党史”，是大陆在错误思想指导下的产物，必须整个推倒重来。持此观点的以香港学者刘靖之为首。

2. 从“汪著”中对个别具体问题的不同评价出发，并由此认同时前中国近现代音乐史的工作还存在受“左”的思想的严重影响，必须整个推倒重来的观点。持该意见的，如戴鹏海是从对李抱忱、陈洪，黄旭东是对蔡元培、萧友梅等人的看法分析出来的，认为过去对一部分音乐家的评价不够公正，从而认为应该“整个重写”，从根本上来解决。冯灿文实际上是认为过去的工作，特别对有关中国近现代音乐中种种现象的对待，广泛存在严重的“左”的错误，应该在整个的观念上进行彻底的清理；但是，从他的文章中所指出的许多事例，大多数早就提出，而且基本上已经改变了，只是他个人不知道，以为问题十分严重。

以上学者所以提出如上见解，我想很大程度上忽视了汪先生的《中国近现代音乐史》是一本教材这一点，而历史教材的编写和史学专著的写作不同。在汪先生的《历史与历史著作，历史观和史学批评》一文中做了细致说明：历史教材的编写首先必然先受到其规定课时、教学目的、教学大纲、教学条件（如可以利用的乐例的乐谱、音响等）等各种原因的制约。同时还应重视对材料的选取和观点阐述的稳定性及文字写作的概略性，即哪些代表性历史现象、历史人物和作品应该突出，哪些只能一带而过，哪些甚至只能只字不提，都要进行通盘的考虑。而各种历史性专题的著述，则可以说是没有任何上述种种的限制的，可以更多发挥写作者个人的兴趣和独创见解。当然，专题研究的不断发展和提高，必然会对教学水平的不断提高有积极的影响。所以，一部好的历史专著不一定是一本好的历史教材，各有各的特点、各有各的用处和难处。我想，如果考虑到以上汪先生所说，某些学者也就不会只针对某一点或某一问题而以点带面、以偏概全地看待某些问题。

2002 年 7 月，中国音乐史学会第七届年会暨全国中国音乐史教学研讨会在福州福建师范大学召开，会议中与会代表们针对“重写音乐史”这一问题也集中展开了热烈的讨论：张静蔚认为音乐史可以有多种写法，不应强求一律。陶亚兵认为可以从不同的角度入手，完成有价值的论著，从“重写”转到“都

写”音乐史。汪毓和认为近现代音乐史已经形成较为稳重的学科知识体系，若原有的认识不足，或有新的史料，可以做修订，而不是推倒重来。陈聆群认为对于近现代音乐史起步时曾有“左”的影响要有所认识，但应从建设性角度，采取“宜粗不宜细”和不做无谓争论的态度。在对“重写”的理解上，梁茂春认为事物的发展是永恒的，所以音乐史的编写也要发展，音乐史不断有新的史料补充，需要不断用新的观念改变音乐史。“重写”可以有补充、完善、修改，也可以有不同的版本，但是也可以有“推翻的重写”，虽然这个层次的工作大环境还不成熟，但做修正、补充完全是可以的。陈应时则认为，提出“重写”，给人的感觉实际上是否定原有的，这大可不必，原来的成果是在一定的历史条件下形成的，可以诚恳地提出问题，本着促进学科发展的精神，可以有争论，应当形成“与人为善”的学风和态度，而不是一棍子打倒。会上，代表们在平等对话、健康争论的基础上对“重写音乐史”问题各抒已见。

“重写音乐史”问题的提出至今已有 10 多年之久。在这个过程中，汪先生始终采取冷静听取各方意见的态度，主要是认真思考如何推动自己工作，不断改进和提高。汪先生曾在不同场合简要公开表明了一些原则性的看法，如在 1990 年，他在香港当面对刘靖之表明他不同意刘对自己所谓“中共音乐史”的意见，理由是这个批评既不符合事实，又不是学术性的讨论。对黄旭东同志的批评，汪先生在 1999 年第 1 期的《中国音乐》表示欢迎大家对自己的教材的批评，但没有专门对黄旭东的批评具体作答。1999 年的《中国音乐》1～4 期上，汪先生连续发表了自己有关历史研究和教学的看法，其中有些意见是与黄旭东对他的批评有些联系。对戴鹏海的批评，汪先生在《音乐艺术》2001 年第 2 期和 2002 第 4 期上撰文进行了正面的答复。在 2002 年 7 月福建召开的中国音乐史学会第七次年会上，汪先生对冯文慈同志的建议发表了看法，后刊登在《黄钟》2002 年第 3 期上。

汪先生认为由于自己搞历史研究的工作本身就应该不断改进，以求得不断的提高，因而不断地修改、重写应是正常的自觉要求；各方面对自己包括自己的教材的批评，他认为一切负责任的批评，包括教材的批评都是对自己的关心和帮助。另外，我们可以看到在该书历次教材再版中均保留了赵沨同志为该书

而作的序言的一段话："有人建议全国高校最好有一本'通用'的教材。……而我对此却有一些不同看法。……我希望全国可以多出几种中国近现代音乐史的教材，提出不同的看法，引出健康的争论……这样有利于史学的发展。"由此看出汪先生欢迎批评和欢迎其他同类教材出版的诚恳态度和虚怀若谷的精神。

细心的读者可以从汪先生这四个版本的比较中看出，变化之大，内容增加之多，实际上可以说是三次"重写"，这是汪先生音乐史观念的不断变化的结果，是他作为一位史学家的使命感使然。在第二次修订版说明中，汪先生表示该版的面世，又会存在这样、那样的错误，但他对这个学科的发展充满信心。他认为事物的发展规律总是"长江后浪推前浪"，将来一定会有更多新一代的同志们会将我们的事业不断地向更高的目标推进。同时也表明他对后辈学者所寄予的希望。

以上是笔者对汪毓和《中国近现代音乐史》四个版本进行的简要比较分析和多年来围绕该教材提出来的"重写音乐史"问题的概要综述。

参考文献

黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉（上、下）》，《音乐学习与研究》1998年第3期、《天籁》1999年第1期。

汪毓和：《历史与历史著作，历史观和历史学批评》，《中国音乐》1999年第1期。

汪毓和：《关于音乐通史的写作》，《中国音乐》1999年第2期。

汪毓和：《关于史料的收集、整理和研究》，《中国音乐》1999年第3期。

汪毓和：《对中国近现代音乐史研究中几个史学观的认识》，《中国音乐》1999年第4期。

戴鹏海：《"重写音乐史"：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期。

汪毓和：《关于"重写音乐史"——读〈"重写音乐史"：一个敏感而又不

得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001 年第 2 期。

冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接的问题》，《天籁》2002 年第 1 期。

梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期。

汪毓和：《关于“重写音乐史”问题的几点感想》，《黄钟》2002 年第 3 期。

戴鹏海：《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002 年第 3 期。

王清雷：《中国音乐史学会第七届年会暨中国音乐史教学研讨会在福州举行》，《中国音乐学》2002 年第 4 期。

汪毓和：《读〈还历史本来面目〉有感》，《音乐艺术》2002 年第 4 期。

（本文原载《艺术交流》2003 年第 4 期）

陈聆群

从“重写文学史”到“重写音乐史”

【前记】《黄钟》2002年第3期刊出拙文《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》后，又将我读刊后写的一封信，因其中说到“重写音乐史”之议来自于“重写文学史”编者约我详说此事。今将2002年9月11日在上海音乐学院音乐学系的学术讲座上介绍“重写音乐史”话题来龙去脉的提纲，略加增写成文，以应《黄钟》编者之命。必须申明的是，所谈“重写文学史”之事，虽有已出版的书刊之据，但因自己是文学史门外汉，难免会读书看走眼，“克隆”唱又荒腔走板之处，务请对照有关“重写文学史”的原刊原文，以免误传。

这个学期，我们音乐学系建立了定期举行学术讲座的制度。系里约我作第一讲。因最近我院学报刊发了几篇谈“重写音乐史”的文章。别的学报（如《天津音乐学院学报》）也有刊发这方面的文章；今年7月下旬在福州举行的中国音乐史学会第七届年会上，也有多位与会者谈及此题，而这与我的专业相关。为此，我想就这一话题向大家做一点介绍，一是讲一讲它的由来，二是讲一讲自己对这一话题讨论的期待。仅供大家参考，并请批评指正。

“重写音乐史”话题的由来

“重写音乐史”并不是说要“重写”一切音乐史，而是指“重写”中国近现代音乐史，但现在已刊发的文章都是这样略而言之的（如戴鹏海的文章就说“重写音乐史——一个敏感而又不得不说的话题”），我们就不必累赘地一定要去把它说全了。不过，这个话题据我所知，却不是由近现代音乐史引起的，而是发端于中国现代文学史研究。最近，我收到了一本书，书名为《当代文学关键词》（广西师范大学出版社，2002 年 2 月，洪子城、孟繁华主编），其中就有一个条目叫作“重写文学史”（周立民撰，见该书第 199～212 页），以下我就以此为据，略微介绍一下它的由来和主要状况。

“重写文学史”是由复旦大学中文系陈思和教授和华东师范大学中文系王晓明教授两位中国近现代文学史学者，在主持《上海文论》“重写文学史”专栏时提出的学术主张。这一专栏从《上海文论》1988 年第 4 期推出，到 1989 年第 6 期结束，共发表了探讨 20 世纪中国文学重要现象和作家、作品的文章 40 多篇，当时海内外为之瞩目；我们上海音乐学院，尤其是我们音乐学系的众家兄弟姐妹，因身处上海，当然更是关注于这个专栏。为什么要开辟这个专栏呢？两位主持人是这样说的：希望通过“重新研究、评估中国新文学的重要作家、作品和文学思潮、现象”，来“刺激文学批评气氛的活跃，冲击那些似乎已成定论的文学史结论，并且在这过程中激起人们重新思考昨天的兴趣和热情”。主持人说得似乎平淡无奇，但正如这篇关键词释文的作者所介绍的那样，“重写文学史”的提出和辟为讨论专栏，其实是由学科内在的和外部的学术氛围等多种因素触发的。

从中国现代文学史研究的内在因素来说，是因为：

1. 这门学科在成立之初，尤其是在进入 1949 年 10 月之后，即被纳入中国无产阶级政党的主流意识领域加以构筑，它与哲学社会科学的许多学科一样，一直是以论证人民政权从产生走向胜利的合理性为己任的。这就使得文学的学术研究不但要与主流意识形态保持高度的一致性，而且还力图通过文学史

的研究来强化它、突出它，并以这样的政治趋向来构筑文学史研究的学术框架。于是，文学史的分期，也自然而然地附着于政治历史的分期；作家与作品，也按政治与意识形态，有了主流、支流与逆流之分；突出中国共产党对于文学与文艺运动的领导作用，突出文学与文艺界的对敌斗争，突出左翼文学的历史地位，便成为必然取向，从而淡化了或简单化了文学发展的多样性和复杂性。以这样的观点来整合文学史，不可避免地会限制学术视野，影响学科的多元化发展。

2. 带有宣传工具色彩的这门学科，无疑会强调它的现实功利性，因此易受各种乘政治风浪而起的临时需要的影响，庸俗社会学的原则往往会乘虚而入，“政治标准第一，艺术标准第二”实际上成为了“政治需要第一”并成为金科玉律；由此，一部现代文学史就成了政治气候的晴雨表，被政治运动的大笔涂来改去，变得千疮百孔，往往一场政治运动中批判了某位或某群文学家，这位或这群文学家便成为文学史研究的雷区、禁区，正常的学术格局被破坏，企求相对稳定的学术标准就成了奢望。

3. 由于前面两个因素的影响，就使中国现代文学史这门学科丧失了应有的活力，自身的学术个性被压制，史稿要么成为气势汹汹的大批判稿，要么是充满“主流”话语而毫无个人见解的官样文章。一部部文学史只是同一声音的不断重复，尤其是 1949 年以后所产生的 200 多部中国现代文学史，仅是少数几个通行版本的复写。如此下去，这门学科和它的著作，便成为了令人厌弃和使后学者却步的东西。

“重写文学史”的讨论专栏之设就是针对着以上现象而被提出来的。大家可以对照一下，中国近现代音乐史研究如果也算是一门学科，它自 1958 年开始起步以来所经历的和曾经出现过的现象，不是几乎与上面讲到的中国现代文学史研究的种种现象一模一样吗？

从所以能在 1988 年时提出这个问题并被辟为讨论专栏的外在条件来说，又与“文革”结束后进入新时期，出现了比较活跃宽松的学术氛围有关。许多过去被批判和打入冷宫的作家、作品，得到了平反和重新评价，许多过去不好讲不准讲的话好说好讲了。以中国现代文学史研究来说，在提出“重写文学

史”之前，就有北大的黄子平、陈平原、钱理群等学者，在1985年提出以“20世纪中国文学”的概念替代原来的近代、现代、当代中国文学之分，以构筑新的20世纪中国文学研究的学科框架。别的作家也有提出其他设想的，如老作家姚雪垠就曾著文提出应写作一部“中国大文学史”，以补原来仅局限于“革命的进步的文学”的“小文学史”之不足……这些都为在1988年正式提出“重写文学史”创造了条件。

“重写文学史”讨论的直接成果就是发表在《上海文论》这一专栏中的40多篇文章，在此不想作具体的介绍，大家可以去查阅《上海文论》或从我引述的《当代文学关键词》中的“重写文学史”条目释文了解大概；可以说的是，这40多篇文章，触及中国现代文学各种思潮、现象和作家、作品之广之多和评论之深之切是前所未有的，当时读来便有大开眼界、深受启发之感。

这一触及中国现代文学史诸多方面和很深层次的讨论，在当时引起了很大反响。王瑶、唐弢等老一辈中国现代文学史学者都发表文章，表示对“重写文学史”的赞同和欢迎。1988年11月，由《上海文论》在北京召开座谈会，邀请王瑶、鲍昌、严家炎、谢冕、何西来、吴福祥、钱理群等学者，就“重写文学史”各抒己见，显示了这一讨论对于活跃学术气氛所起的作用。

在讨论中当然也有人对“重写文学史”的提法提出不同意见。如有人说“与其说‘重写’，不如说‘改写’更贴切”，因为“‘重写’似乎是说以前的都错了，因此要‘重写’，而‘改写’则包含着对已有研究成果的尊重。因为凡是已经问世的严肃的文学史书，都要作为一元存在的权利”。也有人主张用“另写文学史”来代替“重写文学史”，因为“文学史（本来就）不需要大一统。中国不能只有虽然看上去很多部而实际上仍是一部的作为‘定论’的文学史”，因此要“鼓励人们都来另写，而原来的文学史仍旧可以存在，只是不能作为‘定论’而压制别人去‘另写’了”。不管是“重写”、“改写”、“另写”，或者还可能有“再写”、“新写”，等等，看来大家都表示了对原来的中国现代文学史研究的格局不满意或不满足，从而要求再做或重做新的构建。

对于这些不同的看法，陈思和、王晓明两位主持人在每期专栏的《主持人的话》和其他相关文章中阐明了自己的主张，他们认为“重写文学史”的目的

是“要改变这门学科的原有的性质，使之从从属于整个革命传统教育的状态下摆脱出来，（而）成为一门独立的、历史的、审美的文学史学科”；“重新评价（中国现代文学史上的）作家、作品，也并不仅仅是指给他们一个与以前不同的批断”，“更重要的还在于以一种与以前不同的态度去评价它们”；“重写”包含着“我们对过去那种统一的文学史模式的不满和企图更新的意思”。这就是说“重写文学史”是为了更新和改造中国现代文学史这门学科，而不仅仅着眼于挑出一些“个案”来修修补补。总之，更新和提升整个学科的学术品格，是倡导“重写”的最终目标；关键词释文的作者因此用“建设性”的讨论来概括这次讨论，我以为是很恰当的。

这里就要说到“重写文学史”的讨论对于我们中国近现代音乐史研究的影响了。因为开辟专栏的刊物《上海文论》就在上海，两位主持人之一的王晓明教授，当时因共同参与《当代中国文艺争鸣大系》的编写而有幸相识，因此得便邀请他来“上音”我系举行座谈，请他介绍“重写文学史”讨论的情况，并解答我系师生当面提出的许多问题。同时，当时上海文联有一个内刊，为收集各方对“重写文学史”讨论的反响，请时任上海音协主席的朱践耳同志召开过一个谈“重写音乐史”的会（实际上也并非全由内刊收集反响而召开会议，而是因“重写文学史”的讨论已引起了上海音乐界议论“重写音乐史”，这才趁势开会座谈）。可惜的是，当时与王晓明教授座谈和在上海音协开会虽然参加人数不少，议论争辩也颇为热烈，却都未能留下记录（《上海文联内刊》曾有座谈记录发表，待查），似也无人有此著文发表。但我的印象，当时议论所提出的和触及的问题与以上介绍的“重写文学史”所提及和触及的问题大体一致，而且“重写音乐史”（即重写中国近现代音乐史）的呼声似比之“重写中国现代文学史”更高、更迫切。由此，我记得主持音协座谈会的朱践耳同志曾劝大家不必着急，因为中国近现代音乐史还只有百多年的历史，可以说还是一部尚在发展中的历史，如果再过上百多年回头来看，也许可以把我们今天经过的这百多年，称之为中国近现代音乐的“史前史”；既然历史本身尚在发展中，对于这段历史的研究，更不必苛求，也因此应该欢迎各种各样的“重写”或“另写”、“改写”、“再写”、“新写”之举。只要有助于我们认识历史和积极作

用于当前的音乐实践就行（以上仅凭我今天记忆以意略述，决不能理解为朱践耳同志的原话；如有出入，恳请朱先生谅解并能指正）。不管怎么说，“重写音乐史”之议也由此搭上了“重写文学史”的便车，在一段时间里，曾经成为热门话题。也许还应该把 1988 年以来，以“回顾与反思”的专栏名称所发表的那些涉及重新评估中国近现代音乐史上种种现象、人物、作品和论著的评论文章，也纳入由“重写文学史”到“重写音乐史”的议论中来关照，这就要请有关同志来说说讲讲了。

我们应该期望于重提“重写音乐史”些什么

前面已经说了“重写文学史”的讨论是进行得很及时和十分有益的，它确实起到了活跃学术气氛和推进学科更新的作用，而且还积极影响于别的学科，如中国近现代音乐史研究。但这一讨论却在 1989 年那场风波之后受到了一些人的非难，有人责问为什么要提“重写文学史”，“文学史能够这样重写吗”？也有人认为“重写文学史”的议论“反映了资产阶级自由化思潮的侵蚀”，并告诫“文学史的研究是一门科学，更不容许自由化思想泛滥，而是必须坚持马克思主义的指导思想”。在这样一些又一次把学术讨论同政治风波挂钩的责难声中，“重写文学史”的讨论专栏当然只好收场。多少受到过影响（或亦被归为同类）的音乐界“回顾与反思”专栏中发表的一些言论，也遭受到了被某些人喝令“放老实些”的呵斥，当然也只好噤声。这些都为众所周知，不必由我细说。

但问题既然实际存在，就不可能被人搁置。今天又重提“重写音乐史”，表面看来似乎仅是某位“独行侠”仗剑独步天下的“侠义行为”（按：同班同学戴鹏海兄常以当独来独往的“独行侠”自诩，出典在此），其实正如这位大侠所言，这是一个“敏感而又不得不说的话题”，它是有来自于音乐理论实践的充分根据的。不过，由于这一话题刚刚被重新提出，发表的文章还不多，我的印象目前似乎还限于提出一些“个案”来重新评估，因此尚难预测结果。而我作为专业所属必然被认为是一个当事人，除了已草就二文，交付《音乐艺

术》与《黄钟》发表，以听取指正外，在这里想说一下，我们应当期望于重提“重写音乐史”些什么？也就是表达一下我期望通过这场重提的讨论获得些什么。

对此，还是要回到“重写文学史”方面来看。据前引《重写文学史》条目释文介绍“重写文学史”的讨论专栏虽然于 1989 年 6 月后停止，但发起和参与这一讨论的学者们，按新思路改造更新中国现代文学史学科的工作并未停止，而且讨论本身也一直以扩展到海外和推出《重写文学史专集》等方式，在继续深入进行。尤其值得我们关照记取的是，自进入 20 世纪 90 年代以来，在中国现代文学史研究方面出现了众多注重个人取向，以多元和审美的眼光编选的有特色的中国现代文学作品的汇编和选本，也推出了一大批以新的视角对具体文学史进行考察和描述，以及从理论上对文学史的构成及构成方法进行探讨的著作（因已出书目颇多，难以列举，请参照“重写文学史”条目释文）。由于这样一些史料汇编和理论著述上的丰硕成果，当然也就培育成长起了一批中国现代文学研究的新生力量；而且“重写文学史”的学术影响已不限于 20 世纪中国文学这一学科范围内，还扩大及于中国当代文学史、外国文学研究乃至中国近代史等领域。用当年“重写文学史”讨论专栏主持人之一王晓明教授的话来说“如果‘重写文学史’的唯一目的是要把‘复写’的文学史独尊地位打掉的话，我想至少在学术研究上已经完成了。倘从这个意义上讲‘重写文学史’运动应该结束了。但另一方面‘重写文学史’运动更重要的意义应该是推动现代文学研究不断发展，而如果这样看来，后面要做的事情还很多……‘重写文学史’运动当初的一个想法是希望有多种多样的文学史论述的出现，这才是‘重写文学史’最后应该结束的标志。”（“重写文学史”条目释文引自于《立志重写文学史的人——访华东师范大学中文系王晓明教授》，殷宋玮访问整理，载 1998 年 10 月 25 日《联合早报》副刊）

为什么“重写文学史”的讨论虽曾被批被停，而仍然获得这样蔚为大观的学术成果，并开启出道路宽广畅通的发展前景呢？我认为最值得我们学习参考的是两条：一是树立改造更新整个学科的正确目标；二是坚持以建设性的思维应对可能有的争议和开展扎实的工作。

因为以改造更新整个学科为目标，并力求通过讨论，集思广益，来确定目标的正确方向和达到的方法与途径，就不会蝇营狗苟于“个案”的枝枝节节，以致使讨论陷入某些个人意气之争，从而营造起目光远大、胸襟开阔、人人虚怀若谷，又团结奋进的良好的学术氛围。

因为坚持以建设性的思维应对和开展工作，就能对以往惯用的“批判性思维”实为“破坏性思维”有充分的思想准备而从容应对。改革开放的总设计师不是要我们少做无谓的争论而多做埋头苦干的实事吗？我以为重提“重写音乐史”的话题，也应遵循这样的学术准则。

如果我们实行并坚持以上这两条，必能吸引更多的同行学者，特别是更多的年轻人，包括旁观者更清的别的学科的志士仁人们，都来关注我们这门很不成熟，其实还称不上是已经成型的学科，以我们的诚信的态度和扎实的工作来欢迎他们都参与“重写中国近现代音乐史”，这样，我们也会迎来多种多样中国近现代音乐史的史料编辑集和论述著作的出现，这才是我们期望于重提“重写音乐史”的最终目标。

（本文原载《黄钟》2004 年第 1 期）

冯长春

历史的批判与批判的历史

——由“重写音乐史”引发的几点思考

近年来，中国音乐史学界关于“重写音乐史”问题的讨论引起了学界广泛的关注，讨论本身涉及音乐史学研究中的许多重要理论问题[①]，其意义不仅仅在于使我们看到了对一些具体史实的不同认识、评价，不同的审视与理解的角度，重要的是，通过讨论使我们意识到音乐史学学科的理论建设中目前存在的一些深层的问题与矛盾。而音乐史学研究中所透露出的某些深层的问题与矛盾，恰恰是当前我们所理应关注的，这对于今后的音乐史学的研究必然也有着极为重要的实际意义。比如，如果我们不对史学研究的方法论乃至我们的史学观念进行反思，而仅仅停留在对史料、史实及其不同的具体评价层面的争讼上，那么重写音乐史的讨论就会停留在一些基本的史学常识的演练上，对于我们以后的史学研究并不能真正带来深层的反思。窃以为，不厘清“重写”概念

① 关于重写音乐史话题的重提，主要以对汪毓和所著《中国近现代音乐史》（人民音乐出版社1984年初版，1996年修订版，2002年第2次修订版）一书所存问题的批评与讨论并以一系列文章的发表为标志。其中包括汪毓和的回应文章；黄旭东（1998）；汪毓和（1999a）、（1999b）、（1999c）、（1999d）、（2002a）、（2002b）、（2003）；戴鹏海（2001）、（2002）；冯灿文（2002）；梁茂春（2002）；陈聆群（2002a）、（2002b）、（2003）；王军（2003）；居其宏（2003）等。

的具体指向，不对我们各自的史学观进行省思，“重写音乐史”要么是一种良好的愿望，要么依然停留在史学研究经验操作的层面上而无法真正实现有的学者认为必须重写的目的，也无法对我们今后的史学研究进行客观的认识与价值评判，更不利于各具特色的音乐史研究著作的出现。笔者不揣浅陋，以下分别就如何理解“重写”的概念、史学观的影响以及音乐史写作的个性化三个方面，略陈笔者对“重写音乐史”问题的几点思考与一隅之见。

一、如何理解“重写”的概念

所谓“重写”，必然包含对历史书写对象的解构与重构，即这一对象在某些层面上已经有其不真实或不合目的性的存在，从而导致对它的“先破后立”或“先立后破”。但是，广义地看待音乐史的“重写”问题，它是个假命题。“因为历史的本质正在于不断地增添自身”（汤因比 2000：3），由此，面对不断增添自身的历史，处在不同历史条件和自身条件下的史学家对历史的每一次写作都构成一次重写。这种重写可能是局部的重写，也可能是对某一个案的重写，也有可能是全面改写。史学发展的历程本身就是历史重写的过程，这是史学发展的自觉，也是史学发展规律的必然。从这个角度讲，“重写音乐史”是“一个永恒的话题”。（梁茂春 2002：3）然而从音乐史研究的具体操作层面，狭义地看待音乐史的“重写”问题，它又是一个时刻牵绕史家神经、极为棘手而涉及史学研究方方面面的各种具体性问题。翻阅近年来关于重写音乐史话题的相关论文，就会发现有的学者主要针对具体史料、史实的钩沉与辨伪以及史料的建设，论及音乐史的重写，如陈聆群（2002a：8—12）；有的学者是从对史料的读解、历史结论的正确与否的诘问中强调音乐史的重写，如黄旭东（1998：16—23）、戴鹏海（2001：61—70/2002：79—88）等；有的学者主要是从历史观以及音乐史学观念的不断更新与发展关注音乐史的重写问题，如梁茂春（2002：3—4）、居其宏（2003：5—15）等，不管从哪个角度，都涉及音乐史的重写问题。上述文章都对笔者带来诸多启发与思考，但本文在此不准备参加到对某一具体历史个案的研究与评价中，而只想就“重写”这一概念引发

这样一些问题，即在音乐史学的研究与写作中，在什么层面上必须重写？在重写音乐史的讨论中，有哪些问题更值得我们沉思？这些问题是论及重写音乐史时，我们首先要面对的不可回避的根本性问题。

(一)在什么层面上存在“必须重写”

历史的存在是不断发展、不断涌现的历时性过程，历史研究同样如此。历史既已逝去就无法再现，我们对它的任何描述与阐释都只能是无限地接近它的本来面目。而在这个无限地接近它的本来面目的过程中，新的史料的出现首先就成为史学研究中得以不断前进的最为重要的因素之一。历史研究的首要前提就是对史料的尽可能全面地收集与占有。没有这些史学研究的原材料，就不会有史学研究的过程与结论，巧妇难为无米之炊。但有了史料还不够，史家必须对这些史料进行必要的甄别与辨伪，即必须验证它的可信度。因而新的史料的出现以及对史料的研究与证实之后，就必然会引起个别或局部历史的重写，尤其是那些足以填补史料空白或影响、改写历史进程的重要史料，会成为我们对历史进行重写的最有力的证据。以中国古代音乐史的研究为例，对于先秦音乐史的研究在近 20 年来获得了极大的发展，某些方面甚至可以说被彻底改写。原因何在？最直接的一个原因就是音乐考古中新的音乐史料的发现。1986—1987 年河南舞阳县出土的贾湖骨笛，将有据可考的中国音乐史提前到距今约 8000 年前后；1978 年湖北随县曾侯乙墓出土的战国编钟，显示了我国战国时期音乐文化在乐器制作、旋律发展上的高度成就，并彻底改写了先秦乐律学的发展历史；1976 年秦始皇陵区乐府钟的出土，表明我国自秦代即有乐府机构的设立而非汉代始有。又如，有学者从对中国自北魏至清雍正元年乐籍制度与“乐户”这一特殊社会群体的存在，乃至今天民间仍然孑遗的乐户后人的研究，从而发现正是“乐籍制度”中的“轮值轮训制”使得“乐户”这一群体担负起了中国千百年来民间大量传统音乐的传承之重任。（项阳 2001：202—245）面对以往不被重视的这一“血肉文本”的“乐户文化”，站在这样一个新的视角上，对于中国传统音乐传承的历史叙述难道不会被“重写”吗？相比之下，中国近现代音乐史离我们“距离”较近，如果说古代音乐史研究中对于珍贵史料

的发现犹如“大海捞针”，那么近现代音乐史的史料的收集就应尽可能地“竭泽而渔”。但事实是，中国近现代音乐史的研究，在资料建设上还存在着基础薄弱的严重问题，而史料建设的严重不足，必然影响史学研究与写作的质量。比如，20 世纪 20—30 年代的流行歌曲创作，在近现代音乐史的研究中一直未得到应有的重视，即便有所论述，也是在对黎锦晖时代曲的批评中顺便提及。而事实上，这一时期流行歌曲的创作存在着一个颇有阵容的作家群体：除黎锦晖之外，还有陈歌辛、许如辉、黎锦光等词曲作家。对于这些流行歌曲作家，我们大多未在史书中给予相应的位置，由于史料挖掘不够，或者根本就是因为对这一领域的有意忽视，有的流行歌曲作家几乎被排除在近现代音乐史之外。关于这一点，我们翻阅许文霞（2002：63—77）的文章便可知道。另外，陈聆群（2002a：8—12）对近现代音乐史料建设严重不足这一现象与问题不无忧虑的“重提”，使我们更加清醒地认识到中国近现代音乐史料的不断发掘，将使这一段历史不断被重写成为可能或必然。应该说，新的史料的出现引发音乐史的重写是个史学常识问题，此不赘述。但是，即便有史料的真实与全面，也并不一定能保证史学家得出客观公允而全面的认识与历史评价。事实证明，史学家的音乐观、历史观、学养与政治立场等因素，都有可能造成他对某些历史现象与历史事实的误读、曲解甚至歪曲。就以对汪毓和所著《中国近现代音乐史》的批评为例，说它是一部“中共音乐史”未免言过，持这种批评观点者并没有深刻认识到中国近现代音乐发展的主要特点，以及官方意识形态对音乐思想与音乐创作的制约与影响；但汪著中对不同政治背景、不同音乐思想影响下的音乐创作与音乐家的某些厚此薄彼现象，以及相应得出的不客观、欠公允的历史定位，的确存在有失偏颇的历史误读与价值评判。又如香港学者刘靖之对百余年来中国新音乐发展历史所作的总体评价，即“抄袭”、“模仿”与“移植”（2000Ⅲ：7—10/2000Ⅳ：6—9）的历史演进，也难免以偏概全，与新音乐历史发展的实际情况不相符合。对历史现象与史料的正确读解，从而发现其背后深藏的历史逻辑与意义，摒弃先入为主的音乐观与历史观的局限，力求客观公允的价值评判，对于史学研究来说，与新史料的发现一样，具有根本意义。所以，史学研究中对历史的误读、曲解甚至歪曲，同样必然会导致对它的

重写。

(二)在什么层面上存在“无须重写”

我们必须认识到音乐史学的研究必然包含着史学家对音乐作品等音乐实践活动的审美观照、批评与价值判断。与中国古代音乐史相比，中国近现代音乐史的研究，对音乐作品的关注与评价占有更为重要的地位（当然，对音乐作品的研究与评价并非音乐史研究的唯一出发点与归宿）。从这层意义上讲，音乐史的写作就是史家对历史音乐的接受过程与审美评价的过程。如果说史料、史实的讹误以及史家对历史事实的误读与曲解使得它们必须被重写（假设它具有重写后的真实性与可接受性），那么史家在音乐的审美评价上所得出的不同结论却并不存在必须重写的问题。因为在审美价值的判断上，没有一个科学的标准，也没有一个普遍的规范。审美判断允许“萝卜青菜，各有所爱”。音乐语言的非语义性与模糊性以及由此带来的不同审美主体做出的不同审美感受，使得音乐的价值评判难以有一个具体的标准量化，这是音乐艺术的特性和音乐审美的规律使然。而且从历史的角度看音乐的接受，“每一个时代都有特定的音乐意识，人们不可能完全摆脱他生活在其中并已潜移默化在他的意识中的时代的音乐意识。所以，‘每一个时代都使同一部音乐作品得到重新演释，予以翻新’。要百分之百恢复历史作品的原状是不可能的。一部音乐接受史，就是一部音乐意识史。音乐作品的生命，是在历史意识与现实意识的统一中获得的。没有抽象的历史作品，只有现实的历史作品，因为历史不可能倒退，除非一个人生下来就活在古人的环境中。”（蒋一民 1988：58）但这并非说对一部音乐作品的审美评价可以随心所欲，这也不是作品研究与审美评价的准则。尽管音乐审美评价存在主观性和由此带来的差异性，但历史学家在史学研究的特定目的下却不能如普通听众一样随个人喜好而取舍作品与臧否作家。他必须将作品还原到历史当中，在历史中评价作品，他必须比普通听众具有更为强烈的历史意识。这并不与史学家站在现时的角度看待历史相矛盾。另外，音乐史的研究并不能等同于音乐美学的研究，对音乐作品的整体评价也不可能仅从音乐的审美角度着眼，况且对音乐作品价值的评估也涉及作品的生成背景、音乐的社会

效果甚至政治意味等外部因素。但是我们却不能在史学研究中，尤其在对待音乐作品的审美评价与历史分析时，主要以这些外部因素为标准，作为对音乐作品及其创作主体的评价尺度。如果史学家仅以政治立场、音乐的社会效果作为评价音乐作品与音乐家的主要标准，那么我们相信，这种评价标准是不全面和不符合音乐艺术的发展及其评价规律的。既然如此，那么它就有可能被重写，比如前苏联斯大林“恐怖时期”对某些作曲家及其作品以政治目的为尺度所进行的残酷批判，以及中国“文革”时期音乐彻底沦为政治斗争的工具与奴婢的历史荒诞，无不是以政治等音乐的外部因素作为评价音乐作品的主要甚至是唯一标准。历史正在证明，对于“文革”音乐的历史评价已经被改写、重写！但是，如果史家对音乐作品的价值批判并非以作曲家的政治立场或作品当时所产生的社会效果，相反是以作品本身的艺术性及其美学价值为主要尺度进行评价，那么相应地，对于史学家的这种基于美学评判所得出的结论，我们没有重写或修正的必要（尽管作曲家和历史学家的美学观都有可能受某种政治因素的制约，但这与在音乐评价中是否将政治目的、政治立场作为出发点、最终目的，有着根本的不同)。因为每个人的审美判断都是基于他自己的审美趣味以及他的综合修养，每个人都有理由喜欢哪一部作品，也有理由不喜欢哪一部作品，审美评价没有恒定的标准。马克思主义作家关于“美学的和历史的”文艺批评观点早就为音乐接受和批评提供了方法论上的指导。恩格斯在《致斐·拉萨尔》的信批评拉萨尔的历史剧《济金根》时说：“我是从美学观点和历史观点，以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的……”(1859：418) 在这个前提下，音乐史的写作应该允许史学家主观审美感受的流露。当然，既然每个人都有可能在历史书写的过程中，从音乐接受的角度对音乐作品得出不同的审美评价，那么对同一音乐对象的不同理解与重写就成为一种必然的存在。但这与我们前面所讲的必须重写是有着意义上的根本不同。另外，能否或必须客观地描述音乐作品的价值与意义？笔者以为，没有必要也不可能做到这一点。假设真是那样，每一位研究者的主体性何在？审美评价的丰富多样性何在？我们的音乐史书中对音乐作品的评价是否就会千人一面、毫无特色？

二、史学观的反思与定位

对于“重写音乐史”，我们目前最迫切的出发点是什么？有的学者是从一个个需要重写的个案做起，如戴鹏海近年来相关论域的两篇文章（2001/2002等）；陈聆群则认为“一是从改造整个学科出发，而不是仅仅局限于挑一个个‘个案’的毛病，因为那是挑不完，也无关大局的……二是采用建设性思维，而摒弃批判性思维（实际是破坏性思维），决不能光批不建，甚至因过分挑剌或着力维持，以致使人望而却步，不敢涉足。”（2003：113）居其宏认为，对于音乐史的重写，既可以自上而下，从历史观的改造出发，进而重写音乐史；也可以自下而上，以确凿史实和材料作支撑，从一个个具体的个案重新做起，进而跃升到历史观检视的宏观层面，以达到重写音乐史的目的。（2003：8）笔者在此想强调的是，重新反省音乐史研究中的“史学观”并对其进行合理科学的定位，同样是解决音乐史学写作中“重写”问题的关键。所谓“史学观”，以笔者的理解，即史学家对史学学科性质及其研究方法、规律、本质的看法与认识。以往我们主要对史家的历史观及其在史学研究中的重要意义进行过必要的关注、探讨与争鸣，但却对历史研究中的“史学观”的重要意义缺乏足够的认识。很显然，一定的历史观总是制约着史学家对历史研究对象的取舍与定位，而一定的史学观又总是影响着史学家在史学研究中所采取的方法与价值取向。传统的史学研究中，人们主要关注的是历史的真实性、客观性问题，但却忽略了史学研究中的史学思维、史学观念、史学家主体认知能力的考察与研究。对于上述被忽略的几项涉及史学观的问题的考察与研究，却是史学研究中至为重要的一环。西方的分析的历史哲学认为，在历史学中不首先认识历史认识的能力与性质就去奢谈历史的本质或规律，就如康德所谓飞鸟要超过自己的影子一样，是不可能的。（何兆武等 2001：2）以此反观音乐史的研究，即便我们通过对史料的钩沉与稽考、对史实的判断与辨别，然后是否就必然会对某一音乐历史现象得出真实、客观的描述与评价呢？所谓纯粹的信史的写作能得以实现吗？答案恐怕是令人失望的。“人类从事音乐活动的历史是一部客观的

音乐史，而音乐史家写的音乐史著作则是一部主观的音乐史。”（郑祖襄1998：3）因而，音乐史学的研究当中，也迫使我们必须对史学思维、史学观念以及史学家的主体认知能力进行必要的考察与反思。

音乐学家李元庆曾对史学研究提出这样几个层次模式：“一、低层——微观史学，以追求史实‘复原’，确立个别历史事实的客观存在为目的，考释和描述为主要方法，真实性和准确性是其主要价值标准。二、建筑在低层——微观史学基础上的中层——中观史学，将探索个别的史实间相互关系，并作出合理阐释作为主要任务，以史实、史论相结合进行分析归纳为主要方法。三、高层——宏观史学，在已确立的史实史论上面，建立历史演化的一般法则和理论模式，结合假设和想象的抽象思维是它的主要的研究方法，其价值可由体现理论自身内部一致性的自体性，衡量理论同已确立的史实、史论一致程度的涵盖性，以及能否在同史实、史论的对照中，提供超出其背景知识的新信息及大小程度的参照性，其参照性的大小是其价值的主要标准。四、哲学——总体史学，即从哲学角度对史学自身存在的思考，方法和价值主要体现在哲学的思辨上。”（转戴嘉枋1988：47—48）笔者以为，李元庆先生提出的上述史学研究的几个不同模式的存在，既明确了历史记载与历史表述的几种不同模式与层次，同时每种层次模式又都暗含着其相对的史学观念的制约。假设以此来反观我们的重写音乐史问题，我们所须重写的问题是在哪些层面上呢？

意大利美学家克罗齐说过：“一切真正的历史都是当代史。”（1982：2）尽管我们不赞同克罗齐历史哲学观中以主体性吞并了历史认识的客观性观点，但我们也可以这样理解：同一段历史对不同时代的研究者而言，都是一段新的历史；而每一个研究者又不可避免地在对历史的解读中带出他所处时代的思想烙印及其自身的思想认识。历史研究永远是一个无限接近历史真实与追求历史规律的过程。但在这个不断被“刷新”的历史写作过程中，不同学者由不同学术思想、研究方法与研究视角，对同一历史现象与历史事实所得出的不同研究结果与意义阐释，正是史学研究得以发展的一个重要方面。从这个角度讲，历史的不断被重写是必然的，但它是史学研究的自觉使然。因而历史学的存在不是以历史事实的所谓忠实记录与客观描述作为其根本任务，史学家也不是历史记

录的档案员的身份而存在。每一段历史的意义不仅仅在于历史本身，同样也在于史学家所赋予它的历史阐释与评判。这样讲，并非意味着在史学研究中可以忽略历史事实的真实性，而是强调史学的研究不能仅仅停留在还原历史，对历史进行静态的记录性描述，而是要将历史赋予其动态的与现时代相联系的再度阐释，从而丰富历史本身所蕴含的意义。音乐史的重写同样在于史学观念的不断更新，音乐史学研究的活性与生动也正在于此。

三、音乐史写作的个性化

“历史学家的作品，像艺术家的作品一样，可以在某种意义上被认为是他的个性的一种表现。”（沃尔什 2001：14）实际上，新时期以来，国内音乐史学家对于音乐史写作的不同意义上的个性化要求与呼吁一直没有停止，不少学者都曾著文谈及这一问题，因而关于音乐史写作的个性化问题是与重写音乐史相关的一个老话题。但遗憾的是，我们的音乐史书的写作似乎仍然是共性太多而个性不足。这里首先就触及这样一个问题，即如何认识音乐史写作的个性化？笔者以为音乐史写作的个性化，主要体现在两个方面：一、对于相同的历史对象，不同的研究者有着自己不同于他人的独到史学见解。关于这一点，笔者想以西方音乐史学中对历史人物的评价为例。我们知道，在西方音乐史研究中，对柴可夫斯基的评价，史家历来有着不同的观点，有些甚至存在极大的分歧。法国音乐学家保·朗多尔米（Paul Landormy）的《西方音乐史》是一部深受音乐界和音乐爱好者欢迎的作品。作者在音乐史学、音乐美学和音乐批评等方面的修养，使得本书的撰述既有严谨的学术作风又有活泼的文学特点。朗多尔米对历史人物的评价同样有着自己鲜明的观点。他仅用寥寥数行文字对俄国极为重要的作曲家柴可夫斯基和鲁宾斯坦作出如下评价：

“他们的作品冗长啰嗦，音乐往往有一种令人生厌之感，而且表现出的特点与其说是俄罗斯的，还不如说是德意志的”，“柴可夫斯基的民族性可能较强一些，但他没有足够有力的个性来打破日耳曼艺术的束缚，他很早就受到这种艺术的影响；而且以后又热衷于追求平庸浅薄的成功”（1989：321、322）。

该书英译本译者还同时将与朗多尔米观点相近或相反的关于柴可夫斯基的评价作为注释列于书后进行比较，这种例子在西方音乐史的研究中并不少见。

美国音乐学家特莱特勒作为一个有心人，饶有兴味地为我们粗略估算了一下，从肖邦成名至今，人们出于不同的思想观念和观察视角，对肖邦的人生态度和音乐风格性质曾有过完全相异的五种解释。所有这些针对肖邦的解释都没有违背历史的事实，但它们都对事实的不同侧面进行了有意的强调和加工，因而也反映出做出这些解释的人本身在当时的兴趣、承诺和艺术理想。凡此种种，说明音乐史的最终目的并不是达到一种亘古不变的“真理”，而是从当前的视角出发，在不违背史实的前提下（着重号为引者所加），求得一种对过去音乐的富有创见的说明和诠释。（杨燕迪 1998：75—82）

我想，上述引文对于中国近现代音乐史研究中如何评价历史人物、历史音乐不会不无启发的。

从上可以看出，由于不同研究视角、美学趣味等，音乐史学家们对同一史学对象的认识与理解可能会得出极为不同的结论。在尊重史实的前提下，对同一史学对象的不同一的阐释与理解，恰恰是史学研究与写作个性化的重要体现之一。倾听不同的声音，百家争鸣，不正是音乐史写作个性化最好的注脚吗?

音乐史个性化写作的第二个体现是，音乐史的写作方式即其文本的呈现方式可以有不同的体例与语言风格。当然，这些方面的不同首先也会受著作性质的不同而有所制约，比如教材有教材的写法，学术性专著有专著的写法。前述音乐史个性化写作的第一个方面恐怕是每一个有学术思想的史学家孜孜以求的目标，而第二个方面，以中国音乐史的写作来看，却往往难以有与众不同的表现。强调允许史学文本呈现方式的个性化，并非等于期望历史学的研究文本。都像文学作品一样具有各领风骚的风格特色，使阅读历史成为阅读文学作品；但是，作为人文学科的史学研究却又完全可以允许自身具有多种个性存在的可能。尤其是音乐史的研究，当我们面对的是充满灵性而又难以用语言完全描述清晰的音乐对象时，音乐史学本身恐怕就有着不同于其他史学研究的特色。美国音乐学家保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》可以视为写作风格个性化的具有代表性的作品。这本著作的魅力不在于为我们勾画出了从古希腊至 20

世纪初西方音乐历史发展的演变轨迹、逻辑规律与丰富多彩，更在于作者深厚的文化艺术和美学修养以及富有诗意与文学色彩的叙述风格，其对时代精神、文艺思潮与音乐风格的论述更是时时闪现出作者的卓见而又深入浅出。“在这里，作者所展示的不是一个专门家细致周密的考据钩稽，而是一个不可多得的最高水平的综合家在把握时代精神脉搏上的独到功力，在全方位联系各种人文、艺术、精神现象时的雄才大略，在洞察音乐风格和理解音乐思维上的内行眼光，以及在表述文风上的华美修辞。”（杨燕迪 2001：2）这里同时也引出另外一个音乐史学的老话题，即“我们在谈论和撰写音乐史时所涉及的已经不只是‘音乐’本身，而是‘音乐文化的历史’”（丽萨 1992：131）。当然，这一点恐怕就不仅仅是个音乐史写作的个性化问题了，它更涉及我们的音乐观、音乐史观和音乐史学观等诸多深层问题，此不展开论述。

可以说，个性化音乐史的写作本身就是对音乐史重写的多样性的丰富。建立在尊重史实基础上的音乐史的个性化写作不是鼓吹历史研究的相对主义与华而不实，相反，它要求音乐史学家具有更为宽阔的胸怀与眼界，更为全面的知识结构与学养，从而使我们的音乐史研究之路走向纵深与开阔。

小　结

笔者最后想说的是，历史研究毕竟不是历史流水账的记录，每一位史学家都应以批判（批评）的眼光审视与思考历史，因而史学著作中的历史应该是凝聚着史学家批判意识的历史。在对历史的批判中构筑批判的历史，不仅是音乐史学的研究要求使然，一切历史的研究都是如此。以批判意识和百家争鸣的史学研究态度面对音乐史学特别是中国近现代音乐史的研究，是这一学科能够得以向纵深发展的必由之路。从这个意义上讲，不管是历史观与史学观的反思也好，还是史书书写的个性化的期望也好，音乐史的重写就是呼唤音乐史研究中在不同层面上的批判意识。关于重写音乐史的话题因而就具有非同一般的意义。但是，必须认识到，音乐史的重写是音乐史学研究当中一个涉及诸多操作层面的具有重要实践意义的问题，只有将它置于史学元理论的探讨与思考的角

度来看待，它才真正具有其理论上的建设意义。新时期以来，中国音乐史学研究无论从研究范围、对象、方法还是成果上都取得了较大的发展；而每一次进步与发展，都无不是与对新观念、新视角、新方法的讨论密切相关。我希望近年来关于重写音乐史问题的讨论，能为中国音乐史，特别是20世纪中国音乐史的研究带来一缕新鲜的空气。

参考文献

［德］弗里德里希·恩格斯：《致斐·拉萨尔》，杨柄编：《马克思恩格斯论文艺和美学》（上），文化艺术出版社1982年版。

［意］贝尼季托·克罗齐：《历史学的理论和实践》，傅任敢译，商务印书馆1982年版。

蒋一民：《当代德国音乐美学掠影》（下），《中国音乐学》1988年第1期。

戴嘉枋：《继承、扬弃与发展——论音乐史学多元化观念的萌生及其合理内核》，《中国音乐学》1988年第1期。

［法］保·朗多尔米：《西方音乐史》，朱少坤等译，人民音乐出版社1989年版。

卓菲娅·丽萨：《作为音乐历史要素的音乐接受》，于润洋译，《音乐美学新稿》，人民音乐出版社1992年版。

黄旭东：《要还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》1998年第3期。

杨燕迪：《探索音乐史：方法论反思四顾》，《中国音乐学》1998年第1期。

［美］保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》之《中译者序》，贵州人民出版社2001年版。

郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社1988年版。

汪毓和（1999a）：《历史与历史著作，历史观和史学批评》，《中国音乐》1999年第1期。

汪毓和（1999b）：《关于音乐通史的写作》，《中国音乐》1999年第2期。

汪毓和（1999c）：《关于史料的收集、整理和研究》，《中国音乐》1999 年第 3 期。

汪毓和（1999d）：《对中国近现代音乐史研究中几个史学观点的认识》，《中国音乐》1999 年第 4 期。

汪毓和（2002a）：《关于“重写音乐史”问题的几点感想》，《黄钟》第 3 期。

汪毓和（2002b）：《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》，《音乐艺术》第 4 期。

汪毓和（2003）：《站在历史的坐标上》，《音乐周报》2003 年 3 月 7 日、14 日第 5 版。

（香港）刘靖之：《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》，李岩译，《音乐与表演》（南京艺术学院学报）2000 年第 3～4 期。

［英］阿诺德·汤因比：《历史研究》（修订插图本），刘北成、郭小凌译，上海人民出版社 2000 年版。

戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而不得不说的话题》，《音乐艺术》2001 年第 1 期。

戴鹏海：《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002 年第 3 期。

［英］威廉·H. 沃尔什：《历史哲学——导论》，何兆武、张文杰译，广西师范大学出版社 2001 年版。

项阳：《山西乐户研究》，文物出版社 2001 年版。

许文霞：《我的父亲许如辉与中国早期流行歌曲》，《中国音乐学》2003 年第 1 期。

梁茂春：《重写音乐史—— 一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期。

陈聆群（2002a）：《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》，《黄钟》2002 年第 3 期。

陈聆群（2002b）：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002 年第 4 期。

陈聆群（2003）：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》2003 年第 1 期。

冯灿文：《解放思想　实事求是　继续深入地研究中国近现代音乐史》，《音乐艺术》第 4 期。

居其宏（2003）：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

王军：《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》2003 年第 1 期。

（本文原载《中国音乐学》2004 年第 1 期）

胡天虹

论中国音乐史研究中的唯物史观与史学研究

——兼谈“重写音乐史”问题的提出

一、唯物史观与史学研究的关系问题

自19世纪中叶开始随着西方自然科学的发展，西方现代哲学也进入了一个翻天覆地的变化时期。其中关于历史观的各种理论均集中体现在“自然科学”与“精神科学”认识世界的观点冲突之中，同时也体现在诸多历史观的认识论与方法论的焦点问题之中。唯物史观作为马克思主义哲学理论体系中的一个组成部分就产生于这样一个时期。

作为对于人类社会发展普遍规律研究的哲学史观之一，马克思主义唯物史观认为“社会存在”决定“社会意识”，生产力在社会变革中起决定性作用，人类历史各个时期的阶级斗争是推动社会历史发展最为直接和根本的动力。正由于此，马克思主义唯物史观提出，一切社会历史形态都基本遵循着自身所固有的、不可抗拒的、带有共性的一种客观规律，即任何事物（主要包括历史各个阶段中的制度、思想、历史人物和历史事件等）都是在一定历史条件下产生和发展的。人们在考察和判断任何历史事物与现象的过程当中，都要从其所产生的、依赖发展的、具体的历史条件和环境出发，进而得出相应的结论。马克

思主义唯物史观还提出将历史人物作为在历史发展中起主导作用的群体代表的角色去看待。历史是由人民和时代的不断进步所推动的。在历史与现实的关系上，唯物史观反对孤立的研究历史，特别强调在研究历史的过程中从联系的观点出发，通过对历史事物和现象的归纳与总结获得对现实实践具有指导性作用和意义的结论。

自马克思、恩格斯1845年第一次在《德意志意识形态》一文中阐述了历史唯物主义的基本观点以来，这一唯物史观在一个半世纪中在相当大的范围内对于人们认识、归纳和总结历史，对于指导现实实践产生了极大的作用和影响。其中，在史学研究领域里，唯物史观使史学研究第一次在各个方面变得具有意义。它主要反映出在确立"历史发展客观规律"之后，一切历史事物与现象都可以运用科学的、对现实与实践可指导性的认识与方法去阐释和总结。这就在根本上否定了以往历史唯心主义从社会意识出发，过分强调和夸大历史人物的作用和以所谓超自然神秘力量去阐述历史的主观和片面的史学观点。从科学上来讲，唯物史观在史学研究的过程当中最为集中的体现为在实践中的可操作性，这个在实践中的可操作性的核心是以历史事实为依据，在对历史事物与现象进行具体认识、分析、判断和总结的各种研究过程当中，始终是以"实事求是"为核心及指导思想，并以此去指导具体的史学研究，从而完成客观、实际地反映历史、阐释历史的过程。从对现实与实践的可指导性来讲，唯物史观要求在反映、阐释和研究历史的过程中在"实事求是"的基础上努力获取对于现实实践具有指导意义的历史经验。但是在具体认识和方法上，唯物史观反对孤立、片面地从现实出发到历史事物和现象当中去寻求印证，同时也反对用历史来绝对的解释现实，而是主张在研究历史当中运用"具体问题具体分析"和"一分为二"的方法来认识历史，即透过现象获得本质，并抓住其中有价值和有决定意义的因素来指导现实与实践。因此，唯物史观要求在认识历史与评价历史的过程中既不以今日之要求为准则，并以此来处理现实中的问题，也不以主观愿望为前提，对历史进行妄言臆度，而是以历史上的具体时间、具体地点、具体环境和具体条件为依据，作出具体的结论。因此，无论从宏观的认识上还是从具体的研究方式上来讲，"实事求是"、"具体问题具体分析"、"一分

为二”和“可实践性”的观点都是始终遵循的，即在从事史学研究当中对历史进行全面、客观和公正评价。

但是在运用唯物史观来研究和处理历史的过程中却经常会出现这样或那样一些认识论和方法论上的问题与倾向，进而使得我们今天在史学研究当中时时出现违背唯物史观基本原理的一些现象。这些问题的出现，表面上似乎是带着某种一般的、庸俗的起因，但从根本上来说则是对于唯物史观所具有的科学性认识的不正确与不深刻，甚至于是怀疑所造成的。对于这一点，本文认为极有必要加以重申。

从认识论的角度讲，真知是在具体实践当中通过对于事物从现象到本质的不断探索、分析、概括和总结而获得的。而在社会科学领域里，史学研究中许多问题的出现往往是由于将自然科学当中最基本的、带有具体实验性的方式强行地套用在社会科学的认识论与方法论当中，而使得许多原本可以与现实相联系的问题变得无法解释。因此，如何认识与理解社会科学，尤其是在史学研究领域中对于唯物史观的科学性，就有必要在整体上进行一番阐释。

其一，唯物史观的科学性是通过与其相对立的另一理论体系来反映的。在19世纪中叶，西方第一次工业革命的浪潮形成的时候，自然科学的迅速发展使得唯心史观的本来面貌被还原，人的意识决定社会存在、历史人物的独立作用和超自然神秘主义的解释历史的方法，决定了唯心史观的理论体系在历史与现实中不具有实际意义。而唯物史观则恰恰相反，它提出的存在决定意识、社会历史发展的客观规律、注重实践的史学研究的认识与方法，对于历史、现实与实践具有一定的指导作用。因此，在它身上就有了明显的区别于唯心史观理论体系的可操作性。

其二，在对于唯物史观的把握上，科学精神是十分重要的。这主要体现在对于唯物史观的认识与方法两者的关系问题上。作为唯物史观的认识论，它在过去与今天的具体实践当中已经成为一种共识，对于这一点已经无可怀疑。但是作为具体的研究方法，虽然唯物史观的方法论本身已经十分清楚，但是在历史研究的具体实践当中又必然程度不同地受到历史学家个人和诸多复杂因素（主要指具体条件、具体环境），尤其是20世纪以来实证史学与自然科学手段

逐步密切联系等方面的影响。这些影响在史学研究的实际工作当中是随处可见的，它们经常易于给历史研究者造成方方面面的错觉。

当然，在一定程度上方法与手段是具有个性化因素的，它往往是因人、因事而有所不同，这本身就是一个客观现象。但是对于史学研究来讲，一切方法和手段的使用最终都不能离开实事求是的根本原则，“个性化”的因素必须在整体上服从于唯物史观的基本认识，任何人如果违背了这一要求就会一事无成。那么在修正、改进方式方法的过程当中就有必要树立正确的科学精神，老老实实的以他人之长补自己之短，多学习、多思考、多做调查研究，不断地丰富和完善自己。这也就是一种科学精神。同样，这种科学精神也是除唯物史观之外其他历史观所无法体现的。

二、关于历史与历史著作的一般关系与问题

从史学研究的角度来看，历史是人类社会一切人和事物在以往和现实发展变化过程中的“客观存在”。其自身在历史总体发展方向上总是具有可确定性和不容违背其原有性质的本质。在时间上，尽管历史永远都是过去的“活动”，今天与过去的“对话”永远都是在历史的可确定性和不违背其原有性质的基础上才可能进行的。而作为反映和表述历史的载体，历史著作在对历史整体进行真实、客观体现的过程中又往往具有不可推卸的责任。但是，历史从来都是由后人去撰写的。在后人对于历史的撰写当中如何认识与反映历史，并通过对历史的总结获得对于现实与实践的作用和意义，这也就成了史学研究中历史与历史著作之间最关键的问题。在这里，对于“还原历史”的认识也许是解剖整个问题的一个开始。

近年来，围绕着“重写音乐史”的问题，出现了一些“放弃偏见”、要求“全面、公正、真实、准确地反映音乐史”和“重新评估音乐史”的提法。不论这些提法的出发点是什么，其反映的突出问题是对于历史“还原”的要求。

在一般认识当中，“还原历史”似乎应该是史学研究的基本出发点，同时

也似乎是史学研究应该达到的理想目标。但是，在这里却时刻可能引发两个带有极端性的认识。

其一，假设或者如果真正能做到“还原历史”，史学研究就被认为（也许会真正变为）是一种简单化了的非理性研究的过程。因为在“假设”的情况下，一切对于历史的认识、分析、判断、评价及总结都会因为“能够做到”而显得毫无意义，“能够做到”似乎就可以反映或说明一切历史。但是在实际当中，由于历史本身必然存在着这样或那样的局限，而这些局限在史学研究当中又是不可避免的，因此，这种“还原历史”的认识也就必然会导致对于历史的主观依赖，使客观历史变成绝对历史，其根本是简单地认识和对待历史，在根本上也就忽略了历史学家的作用和存在价值。

其二，带着“现实”的印记去求得“还原历史”，会使史学研究陷于一个不切合实际而又十分复杂的境地。在这样一种认识中，所谓“还原历史”已经不再是以有益于史学研究为根本目的，而是将对历史的所谓“还原”作为印证“现实”的“条件”或“证据”，这也就会使史学研究倒向另一个极端，即以现实需要为主，将历史作为解释现实的实用工具。因此，这种“还原历史”的认识也就必然导致用主观意志去套用历史，视“客观历史”为“主观历史”，其根本是彻底混淆了历史与史学研究两者之间的相互关系，其结果必然是将历史与史学研究带入孤立、片面、神秘，甚至是庸俗之中，同时也必然夸大历史学家的个人作用，其后果是十分不良的。

对于这两者而言，无论从哪一方面来讲，其所带有的极端性认识是应该引起注意的。因为在从事历史著作的写作过程中，无论倾向于任何一方，均有可能引起在史学研究中轻易、机械地用“主观独断”和“片面推断”来处理历史，“抓住一点就下结论”的教条主义在两者之中都有可能发生，其结果是使史学研究陷入一种混乱的状态。究竟如何能够在较为正确的情况下认识与阐释历史呢？发现和抓住历史主线无疑是十分重要的。

正确地认识、阐释和研究历史是离不开对于历史主线的发现与把握的，任何学科在研究的过程中都是密切围绕着研究客体的发展方向来进行的，离开这一发展方向就会导致研究的失败，史学研究当然也不能例外。

从唯物史观的角度来看，历史的主线往往代表着历史发展的普遍意义。它包括人类社会各个历史时期在形成、发展和变化当中最为直接和不可阻挡的动因，也就是生产力在历史的各个时期对于人与自然、人与落后的社会体制所发生的作用。因此，历史的主线是发展的，是主流的。对于历史著作而言，掌握历史主线必须紧紧围绕历史客观发展的总趋势，任何一部历史著作都必须在这个基础上来架构著作的整体。

然而，对于历史主线的把握绝不能仅仅从一般意义上去理解。从历史与现实的关系上来讲，历史发展的主线是两者之间互相联系的桥梁；而在对于历史的宏观研究与微观研究方面，历史主线则又是相关于两者的印证和对照。在这里，历史学家的作用与价值就呈现出来了。

作为历史学家，在他的研究或者对于历史的描述中，虽然在主客体因素上存在着许多复杂的成分，但最为主要的是他如何通过所掌握的历史材料，去客观、准确地挖掘出历史的发展主线，并对其进行归纳、总结，从中发现对于现实与实践有意义的东西。因此在这里，就又回归到对于“实事求是”、“具体问题具体分析”和“一分为二”的认识上来了。

对于任何一位历史学家、任何一部历史研究的著作，无论其研究方法和成果如何，都应该从客观的角度出发去进行评价。因为在其研究方法或史学著作中必定有着“存在价值”和“使用价值”。对历史的认识，并将其在史学著作中进行反映，是应该有其特色的，这本身也是学术研究的魅力所在。关键的问题要看是不是抓住了历史发展的主线和是否进行了积极客观的表述。如果承认这一点，对于历史学家与历史著作就应该普遍采取一种宽容对待的态度，对于一切缺点、不足，都应该用一种客观的态度提出自己的看法与认识，进而达到对历史研究的不断丰富。如果能够这样去做，那么史学研究就会在一个健康的环境中得到发展，历史与历史著作也就会对今天的现实与实践更有意义。一句话，宽容的学术态度是任何一位研究者和学习者所应该具备的。

三、正确认识“历史进化论”与“文化相对论”对于史学研究的关系与意义

进入20世纪，西方的社会进化论和文化相对论等理论被引入中国。两者在自身形态和构成上虽然有所不同，但是它们却都在中国的史学研究领域产生了很大的影响。

中国近代的历史进化理论已经有近百年的历史。在这近百年当中，正是由于这一理论的引入使中国的史学研究逐步脱离了旧史的框架，从而进入了一种用进步的眼光来看待历史，同时强调历史发展中的因果关系这样一个时期。在后来的逐步发展中，马克思主义唯物史观与中国革命实践进行了结合，也就形成了我们今天在史学研究领域中所运用的基本理论体系。

作为文化相对论来讲，尽管其理论的形成是在20世纪的西方，但中国近代历史上的一系列重大变革，如洋务运动、戊戌变法、辛亥革命都对它最终在中国的形成、发展产生了一定的影响。可以说，这一理论在中国的形成是第一次鸦片战争后，在中西方两个不同政体、不同制度、不同文化的国度在第一次“冲突”的背景下逐步发生的。实际上，“文化相对论”在中国经历了一个相当漫长而又曲折复杂的演变过程，主要是由于它经历了半封建半殖民地、旧民主主义、新民主主义、新中国成立直至今天的各个不同时期。一句话，它是中西方在文化上“碰撞”的一种反映。从史学研究的角度来看，“文化相对论”最大的价值是使史学研究始终立足于本位的立场。在当今愈来愈频繁的同一个层面上比较研究的过程当中，如何通过对比来客观地看待本民族的历史，应该说“文化相对论”有它一定的积极意义。

但是必须引起注意的是，在认识和把握“历史进化论”和“文化相对论”的过程当中，对于继承与批判、对于中西方文化之间的关系以及本土文化之间的关系，在认识与处理历史问题时经常容易产生极端性的一些倾向。而这些问题，自这两个理论出现之后就从来没有停止过。

首先就进化史观而言，对历史继承与批判必须时刻从唯物史观的基本点出

发，通过对于历史上的事物与现象进行客观合理的分析、考察，经过概括与总结，得出对现实有价值的经验和结论，从而使历史的研究具有现实的意义。这一点，在历来的史学研究中都是造成偏离进化原理的起因和结果。因此，如何正确地"扬弃"历史在继承与批判的关系上就显得十分重要。无论是全盘的继承与吸收，还是全盘的批判与否定，都会造成割断历史本身和割断历史与现实的联系等结果。在整个 20 世纪当中，对于进化史观的认识与运用，基本是所有有作为的史学家们的学术准则和学术理想。但同时由于受环境的影响，在继承与批判关系的掌握上经常失于偏颇，"真正"的继承谈得少，而一味的批判却很多，这种极度倾斜的失调无论在史学研究领域还是在现实的意义上，都被今天的重新认识验证为对历史进化论理解和运用的失误，其教训是深刻的。那么如何修正其实并不十分困难，实事求是地立足本位，用发展的眼光来看待过去、现在与未来，就是任何史学研究的座右铭。

再就"文化相对论"而言，在研究中西方历史文化和中国本土历史文化的过程当中，仍然必须从唯物史观有关历史发展客观规律的基本点出发。在承认本民族历史文化发展过程的同时，也必须承认其他民族的历史文化发展过程。如果过分强调本位立场，而排斥被比较的对方，就会在史学研究中对于本民族的历史产生一种盲目的夸大和过分的唯我中心感，进而在史学研究当中形成孤立、片面、盲目甚至是极端主观的认识或者观点。

从两者在今天史学研究的意义上来看，有益的东西已经是不言而喻的了，但有些东西还有待于在实践中去逐步观察。在今天的历史研究中，将"历史进化论"与"文化价值相对论"两者的结合作为一种研究方法，应该是一个可行的办法。之所以这样讲，首先是在提取两者有价值或者合理部分的前提之下，以"历史进行论"作为史学研究的纵线，再将"文化价值相对论"作为史学研究的横线，在交叉点的延伸与变化之中求得进一步对于历史的研究。当然，这只是笔者在撰写这篇文章的过程中的一个思考和设想，能否行得通，还有待于以后，因为无论怎样，一切都要经过实践的具体检验。

参考文献

梁启超：《中国历史研究法》，华东师范大学出版社 1995 年版。

钱穆：《中国历史研究法》，生活·读书·新知三联书店 2001 年版。

汪毓和：《历史与历史著作、历史观和史学批评》，《中国音乐》1999 第 1 期。

汪毓和：《不同民族文化、音乐交流及其对中国音乐发展的影响》，《人民音乐》2000 年第 5 期。

（本文原载《沈阳教育学院学报》2004 年 9 月第 6 卷第 3 期）

张静蔚

新世纪的开篇：重写音乐史

在新世纪来临的时刻，一个老话题再一次被提了出来——重写音乐史，即重写中国近现代音乐史。

自 1958 年中国近现代音乐史起步，至 20 世纪末的 40 多年中，作为通史的专著（教材），只公开出版了汪毓和编著的《中国近现代音乐史》和徐士家编著的《中国近现代音乐史纲》（1997）。由于后者的基本框架和基本观点与前者基本相同，且影响小于前者，因此汪毓和编著的《中国近现代音乐史》就成为“重写音乐史”的主要参照物和研究、批评的对象。

1998 年，黄旭东以《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》[①] 为题发表文章。黄旭东认为，汪著“存在一个致命的弱点，就是它基本未能体现出音乐文化现象的整体性、多面性，尤其是没有体现出音乐文化及其发展史本身所具有的独立性、特殊性的品格，亦即主体性；它主要突出强调了音乐文化的阶级性，对政治的从属性。‘汪著’与中国近代音乐文化发展史的原貌尚有相当的距离，一批在开创、建设和发展中国近代音乐文化事业上作出相当成就和贡献，在国内有的甚至在当时国外音乐文化界也产生过影响和作用的音乐家不存在了；好多位在中

① 与此相关的论文可见《人民音乐》1999 年第 1～12 各期。

国近代音乐文化史上起过'蓝筚开山之功'的教育家、音乐家的思想理论完全被忽略了，有的被扭曲了；他们从事的应该给予肯定的实践活动（创作、表演、研究，等等）被抹掉了，中国近代文化史多方面的丰富、多彩，生动、活跃的内容被阉割了，有的被简单化了……"该文没有正面提出"重写音乐史"的问题，却是"重写音乐史"话题的先声。

紧接着，戴鹏海以《"重写音乐史"：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》[①] 为题发表文章，直接提出"重写音乐史"的问题。戴鹏海从学科形成的背景及分析现有史著存在的问题后认为，1958 年"拔白旗"对钱仁康的批判，"实际上就是紧随其后的京沪两地编写的中国现代音乐史的原动力和思想基础，甚至可以认为：它对史稿的编写工作，从定位、思路、构架等大的原则到史料取舍、章节安排，所论及的人和事孰臧孰否；以及与之相关的行文详略、篇幅大小等具体细节，都定好了调子。总之一句话，写什么和怎样写，它都起了明确无误和显而易见的指令性的作用；而且史稿的编写人员（包括我自己）也的确都是将其视为理应自觉遵循的准则，并力求在实践中认真贯彻执行的。北京方面提出的口号是写出一部'真正的人民音乐史'、上海方面提出的口号则是写出一部'我们自己的革命音乐史'。这两个口号就已经足以说明一切"。他还指出："已经出版的相关著作，是无法面对一个更为开放和更为多元化的新世纪的；而以开放的姿态和开放思维，写出一部从'五四'到建国前中国音乐的演变作全方位的观照和全景式的描述，且又客观公正、真实可信的'中国现代音乐史'（其实应该是"20 世纪中国音乐史"），是音乐史学界刻不容缓的严肃任务和义不容辞的职责。"

问题提出后，引起近代音乐史学界高度关注。2002 年在福州召开的中国音乐史学会年会上，与会专家就"重写"的问题展开了初步的研讨。截止到

① 写于 1999 年 1 月，刊于《音乐艺术》2001 年第 1 期。

2003年，发表了一系列的重要论文。[①]

“重写音乐史”的问题，依然在研讨中。但这决不仅是汪毓和编著的一本书的问题，也不是简单的几个人物或事象评价问题，它涉及整个近代音乐史学科从史学观、方法论到史料建设、具体个案、史学编纂等一系列大问题。特别是要更新和改造近现代音乐史学科，清理学科“左”的思想影响，以科学的唯物史观提高学科的学术品格和学术品位，努力营造适应新世纪学术氛围的研究气象，与时俱进，在学术领域开拓创新的问题。

新世纪的来临为我们提供了一个难得的机遇，中国近代音乐史学已经落后了。近现代音乐史学界应当用主要的精力和大部分时间，搞学科建设，谋学科发展。

我们有理由相信，在不远的将来，经过各方面的努力，中国近现代音乐史学科将大步前进，产生无愧于改革时代的各种专题研究和全新的史著作品。

（本文节选自张静蔚为《中国当代音乐学》一书撰写的《中国近现代音乐史》一节，见南京艺术学院《中国当代音乐学》课题组著《中国当代音乐学》，人民音乐出版社2006年版）

---

① 其他如冯文慈《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天籁》2002年第1期；向延生《也谈“还历史以本来面目”》，《天籁》2002年第2期；赵沨、孙慎《〈当代中国音乐〉的史学问题》，《音乐研究》2002年第2期；居其宏《倡言秉笔直书，何不揽镜自照——答赵沨、孙慎二老》，《音乐研究》2002年第2期；梁茂春《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期；汪毓和《关于“重写音乐史”问题的几点感想》，《黄钟》2002年第3期；戴鹏海《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他是〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002年第3期；陈聆群《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第4期；汪毓和《戴鹏海文章“还历史以本来面目”读后感》，《音乐艺术》2002年第4期；王军《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》2003年第1期；陈聆群《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》2003年第1期；戴嘉枋《用宏观的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《音乐与表演》2003年第1期；汪毓和《站在历史的坐标上》，《音乐周报》2003年3月7日、14日；居其宏《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期。

常晓静

音乐史的社会史坐标

——谈中国近现代音乐史的书写方式

一、从有关音乐史的一书一文说起

因教学之需，笔者涉猎了不少中国音乐史类著述，尤其对中国近现代音乐史，我更为关注。但恕我直言，给我印象最深的唯有一书一文。一书是廖辅叔先生的《乐苑谈往》（华乐出版社 1996 年 9 月版），一文是田青先生的《“长征宣传队”琐记》（该文原载于知识出版社 1993 年版的《大串联》一书，后又收入解放军文艺出版社 2000 年版的田青文集《历史的性别》中）。

《乐苑谈往》是一本能够诱惑你再三展读的书，这种诱惑未必来自廖先生在音乐史界泰山北斗般的声望，而是他在近现代音乐史叙事方面那种力透纸背的东西。通过廖书，你感知到的不是干巴巴的作品、音乐家简介以及无端附着的概念，而是鲜活可爱的近现代音乐家群像，这是一群以音符来抒发个人性灵和民族感情的精神旅人，他们在社会大潮中的得意失意、功利散淡与尴尬无奈毕现纸上。由此引领读者去感受这些近现代前驱作曲家、音乐教育家、演奏家不同时期的创造与事功。古语云：“至大无外，至小无内。”可用来形容《乐苑谈往》的叙事艺术。

田青先生是乐于以“文人与学者”自命的[1]，他长期耕耘于音乐学学术园地，这篇《“长征宣传队”琐记》可算作是音乐史学的另类而却是文人忆往的正宗。但在我看来，正是这篇有关“文革”中音乐生活的草根式的个性化叙事，构成了对“文革”音乐文化的官方或民间的“刻板印象”的消解，人们习惯用八个“样板戏”一唱到底来定案这10年间中国音乐的“一片荒芜”，不少音乐史著作写到这一段时，如过鲍鱼之肆，掩鼻而逃，却无视“文革”时期无以复加的音乐普及力及其社会动员效能，以至于人们的音乐生活与社会生活、政治生活是如此的水乳交融。如果对此加以“原则”的搁置，那么这一代人的口唱心咏、手舞足蹈、激情才情、希望绝望等便无所依托。其实，历史并不看重是非，只看重存在，如果以是非抹杀存在，则“史将不史”了。

以笔者揣度，廖著是有意为之，辅叔先生是近代中国乐坛先驱，腹笥之中，全是掌故，信手拈来，这是后辈之著史者万难比拟的。田著则属无意为之，因为“文革”10年，有其青春的挥洒与虔诚的礼拜，故这段故事虽然非关“学术”，但也不吐不快，满可以归诸知青文学。但这一书一文竟都不期然地触摸到有关音乐的“社会史”叙事方式。

二、“社会史”与“重写音乐史”

说到社会史，我先征引一段台湾书业权威调查《诚品报告2003》中的一个结论——在过去的二三十年中，国外汉学家最耀眼的成就就在于社会史研究这个领域，内容涉及地方组织、士绅社会、民众叛乱、民间宗教、地方社会等，这些社会史研究成果不但让许多从事中国历史研究的华人学者相形失色，造成汉学研究的“典范转移”，而且引发了一个更大的疑问：历史呈现人性，但历史研究可不可以排斥人性？[2]

国内史学界对“社会史”的重视，从学术自觉意义上说，始于1986年南开大学召开的第一届社会史研讨会。尽管在相当长时期内，人们对“社会史”

---

① 田青：《历史的性别》，解放军文艺出版社2000年版，第391页。
② 谢迪南：《解剖台湾阅读》，《中国图书商报·阅读周刊》2005年第2期，第16页。

的概念、内涵及学术范式远未达成一致的看法，但有一点为学者们普遍肯认，即社会史更为关注被传统的“正史”有意无意地摒弃或遗落的社会世相。

毫无疑问，社会史的路数与传统正史（往往是政治史）的路数是迥然反向的，后者习惯于以政治史取代社会史，以精英社会取代大众社会，以意识形态取代民间价值，以整齐划一的叙史格局取代缤纷复杂的世相真实。因此，社会史研究的真正意蕴不仅在于对正史的“补足”，更在于对主宰历史话语权的正史叙事形成一种“颠覆”。

中国音乐史学界并非没有这种“颠覆”的冲动甚至设想，这种冲动最早源于20世纪80年代末陈思和、王晓明等提倡的“重写文学史”，为此所激活，上海音乐学院陈聆群等学者遂有“重写音乐史”之议，但随之而来的政治风波使上述“重写”的提法无疾而终。[①] 然而同是“此议遂罢”，终局并不相类。“重写文学史”虽长时间不再提及，但中国现代文学史的“重写”从未停顿，大量面目全新的文学史著在十几年中陆续面世，现代文学史与文化史、社会史研究呈胶着状态，致使有些文学研究者难以忍受地提出文学研究应“重归文学文本”。

与“重写文学史”的无花有果相比，“重写音乐史”堪称无花无果，到2002年，音乐史学界才又旧话重提，直到2004年，也还在探讨重写什么？怎么重写？而环顾书肆，称得上“重写音乐史”的范本者之无足观，一如既往——“重写”的冲动与议论，仍未落实为重写的“文本”。

近年来，对“重写音乐史”提出建设性意见的当推冯文慈先生（冯著《中外音乐交流史》是一本少有的力作）。冯先生认为，现有各种版本的“中国近现代音乐史”的症结在于，太偏重于讲述清末民初学堂乐歌以来的新音乐文化的历史，而对固有的传统音乐文化在近现代的演变与发展或摒而弃之，或点到为止，这样的音乐史是偏枯的。真正全面的近现代音乐史应该注意新旧并存、

---

① 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在20世纪》，上海音乐学院出版社2004年版，第444～455页。

古今衔接问题，而“重写”的突破口也在于此。[①]

冯先生的观点可以归结为（新旧）两大传统并重论，以为只要对被音乐正史过滤掉的而事实上存在并活跃于近现代音乐文化之中的传统音乐进行钩玄索隐，从而找出正史的另一半，即可以构成一部完整的音乐史。但问题在于，即使在新（音乐）传统的叙事中，音乐正史同样本着意识形态的外在标准，过滤、扭曲、放大、缩小了太多的内容，竟将一部鲜活丰满的中国近现代新音乐史“格式化”成一部政治仿生学的音乐道统史，从而失却了音乐史本身固有的文化生命意义。

正因为如此，仅像冯先生所说的那样去追寻新音乐正史中丢失的旧传统的一半，予以补足，未必能构成一部完整可信的音乐史，因为重写音乐史不只是一个史料学问题，更是一个认识论和学术范式问题。在这一点上，社会史的视角或许不无助益。

传统正史习惯依照“政统”或“道统”的正统性原则，对历史进行规范化处理，在此之下，历史异化成正统性原则统御下的“主流”的历史和“主流”自发演进的时间序列，大量的历史现象（也包括“主流”中固有的历史要素）被人为视为“支流”甚至“逆流”而摒弃于时间序列之外。于是，历史成了道统（正统）的无生命的物化。相反，社会史尤重空间性和结构性，强调社会现象所由生的结构性关联与复数性因果关系，从而在最大限度上趋近于历史的本来面目。

因此，对音乐史的“重写”不仅意味着对既往音乐“道统”的简单的价值论质疑甚至否定，也不仅意味着对音乐正史进行史料的补足，而应该本着社会史的结构与系统性原则，通过新因果关系的发现和实在的历史叙事，渐次恢复近代以来新音乐人（及其作品）、新音乐思潮、新音乐运动、新音乐生活本然的“复调”色彩，从而真正颠覆以往音乐叙事的“单旋律”色彩和“主流”单线演进的道统的时间性向度。

---

① 冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天津音乐学院学报》2002年第1期，第9页。

三、身处救国方案结构中的音乐思潮

晚清龚自珍不仅是诗人，也是个预言家，他晚年对国势陵夷不振的悲叹大都一语成谶，他弃世的前一年（1840），鸦片战争爆发，大清帝国在毫无精神准备的情况下，在瓜剖豆分的重压下，被迫进入全球化与近代化。由此，民族自救一直是中国近代以来的最强音，各种救国方案层出不穷，其影响颇著者大致有：1. 实业救国。此方案从魏源“师夷长技以制夷”始，经洋务派及此后的民族资本的实业运动变为现实。2. 政治救国。此方案从康梁变法浮出水面，后经国共两党转为事实。3. 思想文化救国。此方案以梁启超的“少年中国”说为滥觞，后经北大诸公（陈独秀、胡适、李大钊、梁漱溟等）的推动，蔚为大观。4. 教育救国。约从洋务教育始，再经严修、蔡元培、张伯苓、陶行知等人的本土办学实践渐成体系。

在上述几大救国方案的母系统下，又不期然地滋生出各种救国方案的子系统，如文学救国（鲁迅、郭沫若、田汉等可为代表），又如艺术救国（蔡元培的“以美育代宗教”可为代表），它们虽主要源出于上述思想文化救国方案，但又与政治救国与教育救国强烈互涉，形成了复杂的思想源头与思潮互动。

正因为如此，作为艺术救国之一种途径的中国近世音乐（新音乐）思潮与音乐运动常常表现为“复调”形式，各种元素之间甚至充满了矛盾和不协和，非能以某种价值观一言以蔽之。

以学堂乐歌为例，其歌词大部分与民族自强有关，即曾志文所谓“辞欲严而义欲正”、“品欲高而行欲洁”①，这与早期思想文化救国方案中的军国民主义诉求相关。同时，也不乏“莺啼陌上人归去，花外疏钟送夕阳”（李叔同《春游》）之类的情性之作，因为这与教育、思想文化救国中的美育陶冶相关。学堂乐歌的曲调则大量采自外国歌曲、教堂赞美诗（据钱仁康先生的统计，外来曲调约占总量的三分之一），体现了词、曲关系上显而易见的“中体（词）

---

① 张静蔚：《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 208 页。

西用（曲）”倾向。同样有趣的是，一些著名音乐家曾经游走于几种救国方案之间，学院式音乐教育体系的开山人萧友梅，因与孙中山先生的特殊关系，曾任职于国民政府，但留德之后遂确立毕生以音乐为职志，思以此影响国民道德。王光祈早年曾与李大钊发起组织“少年中国学会”，有志于政治救国，其后幡然悟道：“唤起将死民族，与以活泼生机。促醒相仇世界，归于幸福。舍音乐，其莫由。”[①] 乃至偏激地宣布不再与任何党派、任何社团发生关系，专走音乐救国一途。青主更是个徜徉于政治和艺术（音乐）之间的独行侠，这位少年将才早期狂热于血与火的革命，身与辛亥首义之役，留德回国后在民国政坛亦称得意，其后又因加入中共并参与广州暴动而遭国民党长期通缉，蹿身于上海音专。有感于政治的凶险与无奈，青主的救世激情完全移转到音乐上来，他称音乐为“上界的语言”、“灵魂的语言”、“新的爱的宗教”，断言唯有音乐才可用来纠正“中国人那种残忍好杀的野性”，“革除中国人内界的种种病根”。[②]

由上述看来，无论囿于国民乐派和西洋乐派的艺术门户，还是保守与进步的思想门户，或者阶级与党派的政治门户，都难以对类似音乐人、音乐思潮和音乐现象作透辟的解析和饱满的叙述。理想的做法应当是从历史的多元向度中和社会构成中追寻其音乐现象背后的矛盾、张力与驱力，而凸显其必然的音乐表现。

四、重绘近现代音乐“地图”

所谓音乐“地图”，系由文学研究界所倡“重绘中国文学地图”借用而来，后者认为，以往的中国文学史充其量只是汉民族文学史，大量少数民族的文学现象被排除在堂皇冠以“中国”的文学史视野之外。此议及其实践导致了文学地图的重新“勘界”和“绘制”，成果斐然。

以此衡量中国音乐史，特别是近现代音乐史（正史）的“版图”，就更微

---

① 汪毓和：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版，第 72 页。
② 汪毓和：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版，第 120～121 页。

缩得不成样子了。首先，“中国近现代音乐史”基本是汉民族音乐史；其次，汉民族音乐史又成了（旧民主主义、新民主主义、社会主义）革命的音乐史；最后，革命音乐史的重心又落在部分对历史上的政治动员曾经起过明显作用的“主旋律”音乐人与音乐作品上。显而易见，这是一幅“遮幅式”地图。

因此，重写音乐史也意味着确立中国近现代音乐的“全幅”空间概念，其内涵至少由以下维度构成：其一，尽可能关照所有民族至少是主要民族的音乐生活；其二，尽可能全面书写本土（民族民间）与域外音乐资源的生存样态与互动；其三，尽可能呈现 20 世纪前后海内外华人有代表性的原创性音乐作品；其四，尽可能给予政治动员性流行音乐与社会娱乐性流行音乐以同等尊重；其五，尽可能在历史叙事中强化音乐的传播效果，而淡化音乐的传播动机。近年来，一本由兄妹俩（刘欣欣、刘学清）合作的《哈尔滨西洋音乐史》（人民音乐出版社 2002 年版），引起了音乐研究界、读书界和哈尔滨地方政府的很大震动，这个从 20 世纪初开始，由俄侨、日侨、犹太裔音乐家及中国早期乐人共同推动而成的西洋音乐中心，其规模、气象与品位不仅不亚于上海，而且上海之成为音乐大都会与哈尔滨乐手的大量流入颇有关系。但在不足百年的时间内，在有些老人对当时盛况还记忆犹新的情况下，哈尔滨这个著名的音乐都会即从中国近现代音乐史的地图上褪色乃至于消逝了，由此可见我们正统史家“笔削”的威力和集体“失忆”的可怕，同时再次说明了以往的音乐正史“遗落”的不只是冯文慈先生所说的本土传统，也包括“新音乐”视为养分的西洋音乐文化。

因此，重绘音乐“地图”，表现音乐文化的空间性结构，是近现代音乐的社会史叙事模式的题中应有之义。

五、媒介的魔力

作为中国现代化标志之一的媒介进步，对中国社会转型的推动力是怎么估计也不为过的。因为这种进步，社会信息开始进入大批量复制的大众传播时代，音乐的影响力异乎寻常地扩大。如果说此前农耕社会的音乐传播主要通过

师承授受的人际传播、区域性演出的群体传播等原始渠道来完成，那么近世以来的音乐传播就在原始渠道的基础之上叠加了大规模大半径巡演（借助于现代化交通工具，交通工具也是广义媒介）、广播、唱片、有声电影、歌谱出版发行等传播渠道，在极短的时间内，凭借现代媒介进行音乐的视听消费，成为都市生活的重要象征和文化时尚。

媒介的魔力使不少音乐人一夜成名，使某些作品家喻户晓。媒介本能地凸显一些音乐现象，也必然会遮蔽更多的音乐现象。而且，作为商业机器的媒介，有时又会对音乐人及其音乐走向构成实在的牵引，使之深陷其中，不由自主，在这方面以黎锦晖最为显例。黎氏本以宣传国语、推广白话、助力新文化运动为初衷，由此走向儿童歌舞剧的创作演出。黎氏初时律己甚严，自戒"十不写"，力拒低俗，但当他自费的演出团体遭遇经济困境时，他不得已破例签约灌制"家庭爱情歌曲 100 首"之类的畅销唱片，由此一发不可收。[①] 作为现代媒介的唱片公司轻而易举地将黎锦晖置于都市音乐的中心，却又意外使得黎氏被当时风潮涌动的民族拯救正声边缘化，甚至因"香艳肉感"的音乐传播内容而被长期妖魔化。

同样，由政治功利驱动的媒介传播也参与构拟出形形色色的"主流"音乐文化，如延安时期经由大规模公演和纸媒介烘托的"秧歌剧"，以及"文革"时期通过大型演出与电影媒介包装而成的"样板戏"，等等。

总之，近代以来，媒介作为一种异己的力量，积极参与有时甚至左右了新音乐文化的传播、塑造、重建与价值判断，成为构建音乐社会的一股不可小视的力量，这也是"重写音乐史"中应当予以足够重视的。

以上是笔者对于旁采社会史范式"重写"中国近现代音乐史的断想，不吐不快，吐亦不快，因为极不成熟，故聊备一说而已。古语云"知难行易"，其实"行"也不易。即便我们对音乐的社会史叙事范式的认识取得相对一致，但在史料的发现、收集与考辨方面，在历史写作的笔力即叙事技巧方面，也并非

---

① 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在 20 世纪》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 154～158 页。

全无问题。如果业中同人尚称明鉴，那么至少会承认诸如杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》（尽管观念不无陈旧）和廖辅叔先生的《乐苑谈往》（尽管不够体系化）之类的音乐史经典，常常会使后生晚辈产生迈越乏力的信心危机，更何况我们身处的这个社会如此浮躁。

〔本文原载《华侨大学学报》（哲学社会科学版）2006 年第 1 期〕

余 峰

重读“重写音乐史”文论之误释

21 世纪之交，中国音乐界一批带有“民间学术话语”身份色彩的学术前辈，在“心海”和“学路”中郁闷与思索了近 50 年后，以真挚、诚恳、对历史负责的态度，发起并展开了一场于音乐史学界极具震撼和影响的学术性争战。在特定的语境中，新说不断，宏论迭出。然而，令人眼花缭乱的一波又一波激烈的思想争战的核心之一，依然是 1949 年来一直缠结、困扰中国音乐史学界的近代音乐史“书写”之争。

在这有关重写音乐史的充满激情的争论中，的确迸发许多值得珍视的“思想火花”。然而如何使这些虽启人心智却又不免失之偏颇、狭隘、空疏、浮躁的思想获得深厚的学术性支援，从而转化成更为久远厚重的历史音乐文化积淀，却是摆在下一代学人面前的一桩意义殊深而又富于挑战的大事。

一、“重写音乐史”的历史缘由

如果说“一切历史都是当代史”，那么音乐史的“重写”就是常常发生、极其自然的学术行为。世纪之交，一个学术思想越来越自由多元的时代，人们或许难以想象黄旭东、戴鹏海、陈聆群、冯文慈、梁茂春、居其宏、汪毓和、张静蔚、戴嘉枋等学术前辈旗帜鲜明地提出重写音乐史主张的勇气及所引起的

强烈震动。因为这个在后生们看起来十分平常的学术主张却深深触及了文化政治和审美意识形态长期形成的“隐蔽成规”。故此，“重写音乐史”自然被许多人认定为当代音乐与批评史一个敏感的“关键词”。的确，音乐史的重写常常发生在历史剧烈变动和巨大跨越的时期，它本身也是文化思想变动的重要表征。[①]

人类的进化过程本来就是不断“创写”自身历史的过程，在实践领域或史学研究中，““重写音乐史’本应是一个非常自然而亲切的话题，这是我们从事音乐史研究的每一个人的日常工作，每天都离不开的一个话题。”（梁茂春 2002:4）其实，近代音乐史的“重写”，从1949年以来就没有间断过。而“今天又重提‘重写音乐史’，表面看来，似乎仅是某位‘独行侠’的‘侠义行为’，其实正如这位大侠所言，这是一个‘敏感而又不得不说的话题’，它有来自音乐理论实践的充分根据”（陈聆群 2004:5)，也有浓厚的政治背景。从世纪之交提出的“重写”内容和对象以及历史原因来看，其“论剑”所指——为新中国成立后50年代末那次在中国音协领导下的《近现代音乐史》学科“创写”的学术实践活动。该活动“并不是自发的个人行为，而是在‘大跃进’的高潮中有组织、有领导地进行的集体行为”（戴鹏海 2001：67）。并且“50年代对近现代音乐史的研究工作，是在对《红楼梦》研究的批判（1954）、对胡风文艺思想的批判（1955）等全国性的政治运动的背景下进行的”。学术问题政治化的倾向愈演愈烈。在近现代音乐史研究学科形成之前，音乐界还进行了一系列的音乐理论的批判活动，主要是1955年对贺绿汀音乐思想的批判、1957年对音乐界右派分子及“汪立三反党小集团”的批判和1958年针对钱仁康的“拔白旗”运动等。（张静蔚 2004：6）作为独立分支学科的《近现代音乐史》的“创写”，即是在那样一种氛围中开始起步的。关于具体事由，陈聆群这样回忆道：

1958年，那是一个令人热血沸腾的年代。当时我们一群年轻的刚过

---

① 20世纪初的废八股、废科举、设新式学堂，乐歌成为六艺之一，正是今天重写的源头。

> 20、年长的也不过30出头的青年，就是在“鼓足干劲、力争上游”的召唤下，以北京大学、复旦大学学生“重写文学史”为榜样，凭借着被“破除迷信”、“厚今薄古”和“放卫星”之类口号鼓动起来的一股“煞气”，投入到“多、快、好、省”地编出所谓“我们自己的中国现代音乐史”的劳作中去的。从1958年的炎夏到1959年中华人民共和国成立十周年的前夕，终于在国庆十周年的大会上，捧着誊抄一清，扎着大红飘带的史稿，向党献上了我们一群年青人的“厚礼”。在当时那种洋洋得意的情绪支配下，决不会想到其中有些人（如我）会从此与中国近现代音乐史研究这门至今犹未真正成型的学科，系上了终生难解难脱的命运之结。（2004：59）

多活脱的一段历史图像的非线扫描！字里行间，仿佛看到了当年“那群年轻人”特有的执迷神情、超常韧性和冲天干劲。他们在极其艰苦、远离家乡、缺少现代化设备的状况下，在近现代音乐史学科的空白点上，从零开始，励精图治，艰苦创业，在“半饥半饱”的状况下，仅用一年时间即创造了“奇迹”。他们“经过一年多的努力，除完成《中国近现代音乐史纲要》（未定稿）外，还编辑油印出版十巨册系统性研究资料，约300多万字”（张静蔚2004：7）。就连当年参加过《中国近现代音乐史纲要》北京编写组的冯文慈都自叹道：“由二十多位青年学人奋力拼搏经一年左右完成的《纲要》篇幅相当宏大。”（2002：10）在这些“巨册资料”、“宏大篇幅”、“扎着大红飘带的‘史稿’”、“献给党的‘厚礼’”等的学术性支持下，京沪两地的“年轻人”可以理直气壮地振臂高呼：中国近现代音乐史学科“创立了”！这是值得庆贺、骄傲的一桩历史性大事！因为他们建立起一支具有相当水平的基本研究队伍。主要成员至20世纪90年代仍然是这门学科的带头人，或是这门学科教学工作的骨干力量；他们用辛勤的汗水“初步搜集、编印了一套史料共10卷，或按阶段、或分专题成卷，这为研究工作提供了最基本的依据。至20世纪八九十年代这套史料仍然是近现代史研究和教学的必备用书，具有重要价值”；他们“还完成了本门学科体系化的科研成果，即三部史稿”；“提出了本门学科重要的理论问题，积累了若干成功的经验和教训。”（张静蔚2004：7）“一群刚过20的青

年”，在“大跃进”精神的激励下，为创建中国近现代音乐史学科所表现出来的饱满工作热情和自觉献身精神给后人留下了极为深刻的印象，并作出了不可磨灭的历史性贡献。

然而，如前所述，由于在当时“全国性的政治运动的背景下”、“学术问题政治化的倾向”的影响下，加上该学科在形成之前，“音乐界还进行了一系列的音乐理论的批判活动”等。这些在今天被锁定为“左”倾指导思想的“酷政”，给当时这个刚出世的“小弟弟”的发育成长确实带来了“种种消极后果”和负面因素。针对于此，冯文慈有过平静的分析：“在今天反思《纲要》的局限性时，也应该考虑到其产生的历史条件，它是在各音乐艺术院校急需开设中国近现代音乐史课程的情况下诞生，孕育的时间是比较仓促的。”（2002：10）而对该“创写”活动的负面，张静蔚也做过概括性的追记与评价：

> 当时，北京方面提出的口号是写出一部“真正的人民音乐史”，上海方面提出的口号则是写出一部“我们自己的革命音乐史”。这就给刚刚起步的年青学科，戴上了“左”的框框，影响了几近半个世纪。至于史料工作的粗疏，缺乏长远的基础的视野；某些论述上的偏颇和狭隘；某些重要问题的疏漏等，就更是必然的了。（2004：7）

作为参与者，戴鹏海也讲述了自己的亲身经历：

> 大家在毛泽东关于“破除迷信，解放思想”、“振奋敢说敢想敢做的大无畏创造精神”的号召下，并受到北京大学中文系学生以批判的精神重写中国文学史而被舆论界誉为敢于“破除迷信”的代表之作的鼓舞，热情都很高；但是学术上的准备却严重不足，对于自己的研究对象——中国现代音乐史的发展状况所知极少，甚至一无所知。在这种情况下匆匆上阵，先天不足是显而易见的。（2001：67）

历史终究是历史，它超越不了时空。而历史中的个人也不例外，同样超越

不了自己。正因为有了这种历史和个人的“局限性”，才给历史文化研究提供了广阔的延伸路径、无限的想象与思索、无穷的创造潜能、无尽的解说欲望和叛逆意识。故而今人对历史的认识似乎是在“鸡蛋里挑骨头”的批判视觉中展开的。用历史主义的观点来解释，重提“重写音乐史”的“合理性”就在于，历史是由后人写、由史家自己写的。在此意义上，历史的“局限性”与“重写”的“合理性”是不矛盾的。它们在时间隧道的一次次意义深远的“重写”、叠合、“他我同在”的排序上，共构了人的、历史的音乐典律，形成了“历史的误读与真实”。这里，历史的“局限性”与“重写”的“合理性”是共在的，“局限性”是“重写”的认识基础、思想资源；而“重写”的“合理性”又是对历史的再一次“误读”。难怪晚辈学者们常调侃道：历史的“局限性”给“搞史”的一族提供了一只沉甸甸、摔不碎的“铁饭碗”，使得他们有了一隅“安身立命”之地、托付终身之界。重提“重写音乐史”的世纪之战不就是最到位的注脚吗?!

二、“重写音乐史”“亮剑”招招

21 世纪即将到来之际，重写中国近现代音乐史之历史命题再一次悄然地被昭示，其“革命军中马前卒”为中央音乐学院的黄旭东，他以《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和〈中国近现代音乐史〉》一文首次“亮剑”，扣响了世纪之交“重写音乐史”大论战的第一枪。[①] 他“就‘汪著’指出的萧友梅、王光祈、刘天华、黄自等人的所谓局限性，提出了不同看法或为他们作了辩护”，并对聂耳、冼星海等无产阶级音乐家在历史上的功绩和地位提出了不同于“汪著”的见解：

> 在中国近现代音乐史上，聂耳、冼星海是近半个世纪以来被音乐工作者学习、研究最突出，其研究文章或著作被发表、出版（品种、数量）最

① 该文没有正面提重写音乐史，但确是重写音乐史话题的先声。

多的两位作曲家。许多研究成果是实事求是的，符合中国近现代音乐发展史的原貌。但毋庸讳言，其中也存在着某种程度的人为拔高其作用、贡献和历史地位的现象，甚至将其神圣化。(1999：42)

而对于“汪著”成书的整体结构、方法论、价值取舍等，黄文还指出：

作为一部通史式的音乐史，在对作曲家的作品评介时，到底具体分析到什么深度，是否要对一首作品的创作技法、曲式结构、调性布局、和弦运用甚至连作品旋律发展的主题动机都要去分析？这样去写，通史与专题性的音乐风格史又有什么区别？如果要写，那么对有代表性的作曲家的作品，都应这样去分析。“汪著”对冼星海、江文也的某些作品的分析，如上所述的那样比较深入、细致，但又未对其他作曲家如黄自、马思聪、谭小麟等也是如此。这样，全书的写作体例也就不一致了。(1999：43)

很大胆的提法！是“弱势”对“强势”的一种“反动”，是对已有意识形态认知模式强有力的冲击，也是“上辈人”思考大半辈、压抑心头一生的鸣放。无疑对近现代音乐史学科建设完善或“重写”有着启迪诱发之效。

黄旭东在实事求是地亮出自己不同见解的同时，还坦诚而不无理解地肯定道：

汪著是截至1997年夏我国音乐史学界唯一公开出版的近代音乐通史。自50年代内部出版到80年代公开发行以来，在几十年的专业音乐教学中发挥了作用。在没有前人经验可借鉴，这一学科基本上是空白的情况下，编撰出这样一部通史，应该说具有开创性。汪先生功不可没。而在本世纪50年代那样的社会政治思想背景下，书中对萧友梅等一批音乐家的作品、思想、理论持有那样的观点，“或者估计不足、或者错误的否定”，这是丝毫不奇怪的。试问，那时有什么人敢于与占统治地位的思潮相左呢？

(1999：43)[1]

这是善意的理解，也是对历史的学术性支持。由此可看出，黄文所针对的并非一个人、一本书，而是“那段历史”、“一种意识形态”。当然，我们从该文嗅到的还有其文章大有不提“重写”而必须“重写”之隐含，以至导出了紧随其后对“汪著”铺天盖地“羽剑”般的学术性“讨伐”。

中国江南重镇上海音乐学院戴鹏海就是这次学术性“讨伐”之一员“战士”。他旗帜鲜明地首次亮出了“重写”的态度[2]，真正扯起了“重写”的大旗，并掀起了“重写”近代音乐史争论的高潮。由于社会政治气候的好转，媒体炒作得力，论战延续至今。队伍之壮，文论之多，观点之杂，影响之大，前所未有。

戴鹏海的观点是：

> 两部“放卫星”的史书[3]，基本上都是以革命音乐为主线和以聂耳为旗帜的新音乐运动史。凡在这条主线内和这面旗帜下的，自然都是走的无产阶级道路，代表了中国音乐发展的正确方向，因此也都是充分肯定，热情赞扬的。至于不在这条主线内和这面旗帜下的，所采取的态度则大相径庭。以音乐家为例：有的作为革命音乐的团结对象，对他们虽有所肯定，但又无一例外地给这些人拖上“资产阶级”、“小资产阶级”、“封建意识”等阶级定性的“尾巴”（如王光祈、萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘天华、青主、黄自等）。有的则作为革命音乐的对立面，对他们的批判往往是从自己的需要出发，攻其一点，不计其余；特别是对当时已定为“右派分

---

① 自1958年中国近现代音乐史学起步，至20世纪末的40多年中，作为通史的专著（教材），只公开出版有汪毓和编著的《中国近现代音乐史》（1984、1994、2002）和徐士家编著的《中国近现代音乐史纲》（1997）。由于后者的基本框架和观点与前者大同小异，且影响小于前者，因此汪著就成为“重写音乐史”的众矢之的了。

② 该文写于1999年1月。

③ 北京方面提出写出一部“真正的人民音乐史”，上海方面则提出写出一部“我们自己的革命音乐史”。

> 子”，估计在政治上“永世不得翻身”的，更是当“落水狗”一棍子打死，把话说绝，而不留任何回旋的余地（如刘雪庵、陆华柏就是这方面最典型的例子）。还有的干脆晾在一旁不闻不问，只当历史上没有此人或不值一提（如李抱忱）。（2001：68）

戴先生“秉笔直书”的精神，以及“文直，事核，不虚美，不隐恶”的书写方式，传达了后生们鲜知的历史文化事象。在慷慨陈词的话语中，似乎透着对“历史事象”的“抱不平”，对“真理”的追求或张扬“正义”，更有清理“学术门户”之嫌疑。同时也不难体悟到——就历史与现状、当事人和叛逆者、无知学生到饱学之士的学路历程而言，上辈人多重角色、身份共处内心抵牾的那种自嘲自讽、心理郁闷的酸楚。上辈人参与和制造的“事件”，只有上辈人来重述与重写，这是老人们、当事者特有之“专利”。

“‘重写音乐史’这一曾被目为‘资产阶级自由化’的敏感话题”被公开提出后，“并未受到政治谴责”，足以使对“重写”有共识者们“心定胆壮”。他们借《音乐艺术》、《黄钟》、《中国音乐学》、《南京艺术学院学报》、《人民音乐》、《沈阳教育学院学报》等传媒，先后频频“出招亮剑”。

居其宏充分地表达了他对“重写”的对象范围与态度：

> “重写”的首要任务，就必须对这一时期的近现代音乐史研究，特别是那个“小白本”的历史观作一番严格的整体检视，以求消除机械论和庸俗社会学在近现代音乐史研究中的浓重影响。戴鹏海提出“重写音乐史”的话题，是有其特定所指的，即把“重写”范畴严格限定在近现代音乐史教科书领域，其原因不言自明。（2003：7）

其叙述体现出居所特有的敢于“亮剑”的进取、批判精神和对历史与社会的责任。

对于1958年在北京编写的《中国近现代音乐史纲要》教材，冯文慈以亲历者身份在其《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》一文

中，充分地谈出了自己的想法：“这份《纲要》，可以说是抗日战争时期在延安鲁迅艺术学院音乐系讲授的《新音乐运动史》的继承和发展。”（2002：10）它是“针对实际需要而编写的教材，比较简练，它既不必要，也不可能包含大量系统的古老传统的音乐文化内容，新音乐的内容也存在一定的局限性”。（同上）反思之余，文章对近代音乐史学科建设提出了有悖于现今“法定教材”的理论重构设想：

> 在今天反思《纲要》的局限性时，也应该考虑到其产生的历史条件……如果是从“重写”中国近现代音乐史的角度来考虑，我以为首先需要考虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。（同上）

该观点得到了陈聆群的极力拥护。就此问题，陈做了更进一步的理论诠释：

> 清除“左”的影响的目的，归根到底是为了写出一部真正能够反映中国近代音乐文化发展的历史过程并揭示其发展规律的具有科学意义的史稿。如果说，在原来的框架限定下作修修补补的微调，实难以取得一改旧貌的突破的话，那么，“重写”的关键又在哪里呢？冯先生的文章提出了在中国近代音乐史教学中所存在的一个由来已久的问题，即：在本课程中只局限于讲述清末民初学堂乐歌以来的新音乐文化的历史，而对固有的传统音乐文化在近现代的演变发展状况，或者只是蜻蜓点水式地聊备一格，或者干脆排除在外，从而造成了对新兴的与古老的两个实际并存的音乐传统在历史内容表述上的偏废，以致形成了理应构成一门统一学科的中国音乐史，在古代史与近现代史相互衔接上的脱节。笔者以为，这是更带根本性全局性的问题，涉及到必须重新构筑中国近现代音乐史的整体框架。（2002：61）

对于“汪著”长期“独霸”近代音乐史教坛现状，安徽的冯灿文也颇有感触地进言道：

> 学术上应提倡“百家争鸣”，任何人都可以研究音乐史，写音乐史。50 年代末写出来一本《中国近现代音乐史》教材，90 年代初修订再版，这也不能算作定论……我们现在是不是也可以放弃那种“计划性学术体制”，来一个“百家争鸣”呢？（2001：57）

对于“汪著”的历史成书背景、阶级归属、史实的价值取舍与评判，向来充满战斗激情的戴鹏海如是说：

> 他（指汪毓和）编写自己的教材时，参考了……《中国近现代音乐史纲要》；他的教材对人与事的评价或臧或否，其基本观点与《纲要》当无二致；……他的教材在某种意义上也可以说是一部反映了“大跃进”时期主流意识形态的“官史”……从 1959 年成稿的《中国现代音乐史纲》到 1984 年正式出版的《中国近现代音乐史》，历时长达 25 年……所产生的影响也远非其他同类著作所能望其项背。（2002：84）

“汪著”在他看来：

> 是无法面对一个更为开放和更为多元化的新世纪的；而以开放的姿态和开放的思维，写出一部从“五四”到建国前中国音乐的演变作全方位的观照和全景式的描述，且又客观公正、真实可信的“中国现代音乐史”（其实应该是“20 世纪中国音乐史”），是音乐史学界刻不容缓的严肃任务和义不容辞的职责。（2001：70）

不难看出，以上各家之言，就“形而上”凸显出了一个深层的意识形态诉

求——对历史事象的责任，对心性理路的终极关怀，对知识分子“学究”一身的交代。但形而下也不乏明确的指向目标——对“纲要”、“小白本”、“汪著”、“中共音乐史”等“领袖一方”著书人——汪毓和《中国近现代音乐史》教材的历史审视和反思。有反思自然就有回应，有来无往非礼也。汪毓和作为“史书”的撰写人和“重写”的实践者，在拳拳紧逼、招招“点穴”的“误伤”中，只得孤军应战，并“抽刀”反诉道：

实际上上述各方提出这同一命题的出发点和要求并不完全相同，有的（如有关所谓“中共音乐史”的指责）实际上是认为大陆过去的工作是在一个错误的思想（实际上就是指马克思主义、毛泽东思想及党的文艺政策）指导下的产物，必须整个推倒重来。有的实际上是从对个别具体问题的不同评价出发的，并由此认为目前中国近现代音乐史的工作还存在受“左”的思想的严重影响、必须整个推倒重来，如戴鹏海是从对李抱忱，黄旭东是对蔡元培、萧友梅等人的看法分歧出发的，认为过去对一部分音乐家的评价不够公正，从而认为应该“整个重写”、从根本上来解决。冯灿文实际上是比较广泛地认为过去的工作、特别对有关中国近现代音乐史中种种现象的对待，存在严重的“左”的错误，应该在整个的观念上进行彻底的清理；当然，各种不同的认识提出来也没有什么坏处，可以引起讨论，对今后改进工作总的还是有利的。至于有人在会上说对“重写音乐史”的提法是禁止的，甚至被认为是“反动”的见解。我认为这种说法是一种不符合客观事实、极其不负责任的挑拨性的论调，因而也是对工作的解决是有害的……至于老冯（按：指冯文慈）提出的要注意“古今衔接”也是从精神上讲非常重要，但在实际操作上也要“实事求是”……要将古代史与近现代史两者进行“衔接”不可能同等对待。(2002b：5/7)

该文的亮相，标志着“世纪大战”各派均已登场，也算第一回合交锋的鸣金。《黄钟》杂志无疑是此次“笔仗”五星级规格的“角斗场”。学术战士们前呼后拥、“你方唱罢我登场”雀跃般地云集《黄钟》，因为《黄钟》为“勇士”

们搭建起了永不谢幕的舞台歌榭，并引出了每场笔尖锋芒点碰出的智光慧火，这是一场高潮一直高亢而剧终不知所终的盛大“笔会”。

随之第二、第三等回合的较量接踵而至，针对汪的《几点感想》，居其宏挥毫直笔道：

所谓“重写”，并非否定一切现有的史学成果，也不是推倒历代学者苦心孤诣营造起来的史学框架和研究体系而另起炉灶；要真是这样，那就陷入“砸烂旧世界”的“文革”模式中去了。“重写”的真正要义在于，站在我们经过20年改革开放才获得的新的时代高度，运用恢复了科学精神的唯物史观，对我们所从事的各个领域的史学研究，从史观、史实、史料及方法论体系作一番整体性检视，看看我们已经做了些什么，今后还能够做些什么，该肯定的肯定之，该继承的继承之，该发扬的发扬之，该扬弃者扬弃之，该改正者改正之，该否定者否定之，经验要吸收，教训要记取，该总结的认真总结，以求在前人和以往的基础上把当代中国的音乐史学研究推向新境界。相比之下，汪毓和的表现令人惊诧。汪先生不仅是“小白本”的作者，而且也是建国以来在许多涉及近现代、当代音乐史重大理论与实践问题的“讨论”中一名积极参与者和大量文论（包括这篇“汪文”）的作者。……最可怕的，是史家在清楚的史实、确凿的史料面前，依然浑浑噩噩或固执己见，徒为自己赢得“事后糊涂”雅号。自己糊涂倒也罢了，慢慢明白起来就是；还要以己之昏昏使人昭昭，岂不落下笑柄，直令后人喷饭。（2003：8—9）

对此，陈聆群也说道：

对冯文慈提出要解决两个传统并存和古今衔接问题，汪文虽称是，却以不实际、不可行，给予了否定（至少是存而不论，搁置此议）。而他又说各种传统音乐发展的科学研究几乎才刚刚起步，说明他自己对当前海内外中国传统音乐研究已有的学术成果和达到的水准太不了解了。我除了一

直比较关注于此外，在最近二三年中尽可能搜寻这方面的最新著作和资料辑集来看，我的印象是中国传统音乐的研究，不论是对当代的，还是对近现代与当代的，都已取得了大大超过 20 世纪 50—60 年代水平的巨大进展，说已是“焕然一新”也不为过，至少比之于中国近现代音乐史研究，至今还在敲打上世纪 80 年代就挑出来的那几块旧铜铁，不知要高明新鲜到几多。说别人的研究“才刚刚起步”，不屑一顾，这是闭目塞听，在学术上安于现状，不思进取，而且阻挡了别的学界关注支持中国近现代音乐史研究的眼光和援手，这决不是“领袖一方”的学者所应有的态度。（2003：112）

但笔者以为我们作为自命为信奉马克思主义的音乐史学工作者和多少对曾经在史稿上“人云亦云”地曲记史事负有责任的人，是决不能用一声这些“早已被大家废弃了的”，便像没事人似的拍拍屁股走路的。（2002：60—61）

就其双方数次论点的互撞，足以嗅到战况激烈的硝烟味。孰是孰非不得而知，也轮不到我等晚辈胡评。不是不会说，而是无权无能也无意说。历史让今天“不在场”，自然成为时间的局外人，无语、哑语、失语就不为怪了。不过，跳出“原有语境”，以另类视角观之，其“论战”除把一些鲜为人知的历史事象贴出告示外，还诱发出了一个学术争鸣的多元共生的氛围，一个没有“主流”的语境，一个多种学术话语相互竞演、“杂糅并存”之特征和彼此沟通对话的时代。

当然，“‘重写音乐史’的问题，决不仅是汪毓和编著的一本书的问题，也不是简单的几个人物或事项评价问题。它涉及整个近代音乐史学科从史学观、方法论到史料建设、具体个案、史学编纂等一系列大问题。特别是要更新和改造近现代音乐史学科，清理学科‘左’的思想影响，以科学的唯物史观提高学科的学术品格和学术品位，努力营造适应新世纪学术氛围和研究气象，与时俱进，在学术领域开拓创新的问题。”（张静蔚 2004：16）

三、对重写音乐史之误读——代结语

阅读了40多篇不同观点的文论后，各家之说（尤其是几位主将的观点）成了我对“重写”思考的主要思想来源，我的理解是：

从目的论角度看，“重写”话题的“隆重推出”，是有深厚的社会政治和学术历史背景的，它的“闪亮登场”并非单纯的学术争论、学科建设、教材重写等目的，而暗含对——历史的批判——异化模式的否定——政治意识形态的反动——主流霸权话语的控诉——压抑变形了的弱势心理的补偿——“冤屈”、“错解”史实的披露等心性诉求。这是借“重写”说事儿的一场“人文思潮”，是各路高手不约而至的一次“黄钟论剑”，是时间焦点上一幅“盛事景观”。

“图中”——“顺耳”之年的白发老者，以笔、文、声亮出了他们于“象牙小楼”中闭关修炼40余载的心语情声。晚辈听来如“天书”，像似“爷爷摆龙门”，顺耳、顺气又顺心。

“场内”——金戈铁马、人吼驹鸣、泥沙俱下。思想与智慧的碰撞，笔锋与油墨的混战，语言与文字的搏击，误读与误读的误读，可谓百年不遇。

上述对“重写音乐史”文本“俗讲”的修辞性描述，与其看似笔者的“玩世不恭”、“曲学阿世”，不如视为一种另类“误读”的尝试，或是对这一特殊“重写”概念的“不认同”，而不认同的勇气均来源于通读40余篇有关“重写音乐史”文论后的感悟。故得出“重写”是带引号的“重写”，是特定历史背景下，带有特定意识形态文化内涵的“重写”，所谓“重提”、“重写”不过是“旧调重弹”，“意识形态”反“意识形态”，借“重写”说上辈人的一段“往事”，因为他们是这一“往事”的“共创”者，所以无新意也谈不上“永恒”。即使有对个别历史人物的“新发现”、对“小白本”的历史局限有所觉悟，也“活跃了学术气氛和推进学科更新的作用”，那仅仅是“在原来的框架限定下作修修补补的微调，实难以取得一改旧貌的突破”（陈聆群 2002：61），只是“革命内部的革命”而已，并非达到“重写”的真正历史含义。而“重写”的真正含义：

> 一是从改造整个学科出发，而不是仅仅局限于挑一个个“个案”的毛病，因为那是挑不完、也无关大局的。二是采用建设性思维，而摒弃批判性思维（实际是破坏性思维），决不能光批不建，甚至因过分挑剌或着力维持，以致使人望而却步，不敢涉足。如果这样，我们这个学科便只能是端着旧饭碗的三四个人，七八条枪，老是半饥半饱地捱日子了。
>
> 我把这一关系到重建学科和学科前途的问题提出来，吸引年轻的人和其他学界（尤其民族音乐学界）的人，来关注我们这个人数很少可怜巴巴的学科，吸引他们来参与“重写”，以壮大我们学科的力量，这才是重提“重写音乐史”应该期望的结果。（陈聆群 2003：113）

说千道万，不如写出您认为最合理的那本自己的近代音乐史。别人可以写《中国近现代音乐史》、《红色音乐史》、《台湾音乐史》、《苗族音乐史》；也可写“两个传统并存和古今衔接”的音乐史、“一部真正能够反映中国近代音乐文化发展的历史过程并揭示其发展规律的具有科学意义的史稿”、“一部统一完整的中国近现代音乐史”、“一部科学的中国近现代音乐史”；您也可以写出自己的“专业音乐史”，没人限制、反对、妨碍。在此问题上，戴嘉枋的观点值得一提：

> 从宏观方面来讲，我觉得应该更宽容些。我们的近现代音乐史可以是多种多样的，可以说是艺术的音乐史，为什么就不能说是共产党的音乐史呢？从政治和音乐的结合角度就可以写一本史。并且是站在共产党角度写的，怎么不可以。我觉得角度应该是多元的。如果纯粹从西方音乐传到中国来后这个角度对中国近现代音乐史的发展进行阐述是可行的。如果是从维护民族音乐的角度来讲，也未尝不可。所以，不要认为一种观点、一种看法与自己不一样，首先就从合理性上把它否定掉。要使我们的史学更丰富，更多元化，就需要一种宽容的态度。（2003：46）

事实上拿“重写”当幌子的“重写”，只是“蝇营狗苟个案的枝枝节节，

使讨论陷入某些个人义气之争”（陈聆群 2004：6）的托词，也是上辈“学术掌门”各派设下的“陷阱”。这里使我记起了一段网上得来的精彩“旁白”：

> 所谓两雄不并立，大至天下国政，小至院子里的柴米家政，都是一条颠扑不破的公理。艺林亦如是，文学圈里的周扬与丁玲，从上海“掐”到延安，又从黄土高坡“掐”到北京，一直把丁玲给掐没了；音乐界里的吕骥和贺绿汀，也练足了几十年，贺及其乐坛“南宗”长期处于下风，别瞧他写过《游击队歌》和不少传世的作品，他吃亏在没喝过延安小米粥，而人家吕骥作品虽少，却为“北宗”的教主，在京城里先占了地利，进而把持了总坛。直至80年代，贺绿汀才得机一报宿仇，当时中央音乐学院欲给中国现代音乐的奠基者之一黄自立塑像，却被吕骥所阻，因为在“吕氏春秋”里，只容得聂耳、冼星海的铜像，连刘天华都未必轮得上，黄自对中国革命毫无贡献，他配吗？哪知南边的贺绿汀闻讯大怒，即亲自下令在上海音乐学院内给黄先辈塑造全身，这事当时在圈子里闹得挺大，吕、贺之心结从此更永无化解的时候了。贺绿汀……吕骥等已先后谢世，上一辈人的故事总是要完结的。[①]

引此文无意“调侃”，只为一种“警世”以告诫我辈：上上辈人创造了历史，上辈人误读了历史，我等后生“咋办”？

从学科基础——史料角度看，长期以来我们对历史一直抱以“回顾与反思”的态度，这固然重要，但史学研究必须从实处着想，这实处即历史之本来面目——史料。然而，“重写”在对历史负责与面向未来的同时，必须从学科建设的基础工作做起。因为“作为近现代音乐史研究之基础的史料工作还存在着严重缺陷，不能为学科发展构筑起扎实的根基”，而且这种“基础薄弱、研究工作难以纵深发展和不能适应教学要求等严重状况”，在大部分“重写”治学论者们的论域中是不屑一顾的。相反，方法论、主义、文化、批判、反思等

---

① 此段话是笔者一年前在网上看到并下载而得，发言人未留名。

高深理论的出示率却可谓眼花缭乱。可这是史学！史学是离不开史料的，史料是史学研究之本，得言求心之源，是治史治学之第一。“论从史出，知人论史”，就是这一学理的基本注脚。没有史料的历史是不可想象的历史，因为史学研究中没有任何东西可以替代史料。“中国近现代音乐史的研究，在资料建设上存在着基础薄弱的严重问题，史料建设的严重不足，必然影响史学研究与写作的质量”。(冯长春 2004：26)“重写”争论中引发的一系列问题，其重要根源就是史料匮缺以及对史料误读造成的（如对历史人物陈洪、吴伯超、李抱忱、青主、黎锦晖、刘雪庵等的鸣冤昭雪）。而“重写”的“当务之急还是要从基础工作做起，也就是应当抓紧做好基本史料的开掘、收集、整理、研究和汇编，尽可能建立起一套文、谱、音、像、图、物俱全的‘立体化’的史料体系和教材，只有做到了这一点，才谈得上把中国近现代音乐史研究建设成一门成熟的学科。‘重写’出科学的中国近现代音乐史。”为此，陈聆群在 15 年前就向音乐史学界提出了“8 项建议”：

（一）编纂刊印《中国近现代音乐史料大系》；（二）重印中国近现代音乐史出版的重要的书、刊、文、谱；（三）编纂出版中国近现代音乐史上代表性音乐家的史料与研究专集；（四）组录“中国近现代音乐作品音响大全”；（五）编纂出版《中国近现代音乐史图集》；（六）组录“中国近现代音乐史资料与作品演出录像系列”；（七）编刊《中国近现代音乐史研究》期刊；（八）建立中国近现代音乐资料馆。(2004b：424)

如此宏富博大的学术构想，这才是重写之根，是历史书写必备的磐石基理。因为治史的首要工作是“辨彰学术、考镜源流”，要想走捷径，不从基础工作做起，凭空高论，只会导致“哗众取宠”的轻浮空疏学风。故而对史料的收集、整理、出版应提醒治史者倍加重视。论“重写”应该从这开始。

从方法与学养层面看，人类社会的发展，是靠人后天习得的一切方法来完成的。吃饭靠方法、走路靠方法、睡觉也得讲方法，方法无处不在。然而方法又是随着人类的不断需求而变化着的。就中国史学研究方法而论，上古就有，发展至宋明时期已达高峰，即乾嘉学派的形成。到了近代，梁启超、章太炎、王国维等学术前辈在吸纳西学治史方法的基础上，又开创了近代“新史学”。

之后，知识与方法的全球化整合更是使得今天社会文化形成了多样复杂态势——人类学、民族学、社会学、语言学、文化学；进化论、相对论、多元论；新历史主义、结构主义、解构主义充斥着我们的视网。在这样一个不想改变也必须改变价值观念、行为方式的多重生成架构中，我们有权选择、有义务反思，更有必要重构自己的“史学观”。如果还仅仅靠祖上传下来的那点方法维持生计，就难以应付“重写”之重任。

> “重写”之所以成为当代音乐史学研究之第一要务，其最重要和最基本的使命……是要对我们以往在理解、运用唯物史观方面的理论与实践进行严肃的科学的再认识和再估价。而这种估价“其目的在于恢复我国音乐史学研究中实事求是的科学精神”。（居其宏 2003：6）

在此基础上，把史实、史学、史家、史观等置于同构的平台上同步思考，这样，“重写”活动就可以避免许多认识乃至选择上的局限与不足。“以往，我们主要对史家的历史观及其在史学研究中的重要意义，进行过必要的关注、探讨与争鸣，但却对历史研究中的‘史学观’的重要意义缺乏足够的认识。很显然，一定的历史观总是制约着史学家对历史研究对象的取舍与定位，而一定的史学观又总是影响着史学家在史学研究中所采取的方法与价值取向。传统的史学研究中，人们主要关注的是历史的真实性、客观性问题，但却忽略了史学研究中的史学思维、史学观念、史学家主体认知能力的考察与研究。”（冯长春 2004：28）而治史者的方法论、史学观、知识结构的重构才是“重写”至关重要的一环。在我看来，担任重写之职的治史者，必备硕大胸怀，以博采众长之积极态度认同他者。因为历史是人的历史，人的历史就要求在书写过程中首先尊重人、理解人、爱人；行文中即恪守“‘秉笔直书’的‘实录’精神，力求朝‘善序事理，辨而不华，质而不俚。其文直，其事核，不虚美，不隐恶’（班固《汉书·司马迁传·第32》）的方向努力”（戴鹏海 2002：80）；同时也应尽量摒弃“讽刺”与“骂街式的”“文革”语言操作风格。有了这个前提，“重写”的历史才会更近乎合理、更鲜活，“重写”的真正意义方能显现。其

次，重视知识、采集信息、培养爱好，这关乎到治史者学养的学理底线，因为什么样的学理自然孕生出什么样的智慧。欲做“重写”者，应具有治“一史一经”的功力，并养成登群籍之巅，览历代得失，究天人之际的学性；辨证纠误，烛幽发微，发胸中郁积，吟世间真情；记一时颖悟，启百代心扉。这样，中国近代音乐史的“重写”才真正有望。

参考文献

汪毓和：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社 1984 年版。

汪毓和：《中国近现代音乐史》（修订版），人民音乐出版社 1994 年版。

汪毓和：《中国近现代音乐史》（第 2 次修订版），华乐出版社、人民音乐出版社 2002 年版。

汪毓和：《关于重写音乐史问题的几点感想》，《黄钟》第 3 期。

徐士家：《中国近现代音乐史纲》，海南出版社 1997 年版。

黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》1998 年第 3 期、1999 年第 1 期。

戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001 年第 1 期。

戴鹏海：《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002 年第 3 期。

冯灿文：《解放思想　实事求是　继续深入地研究中国近现代音乐史》，《音乐艺术》2001 年第 2 期。

冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天籁》2002 年第 1 期。

梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期。

陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》第 1 期。

陈聆群：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》，《黄钟》2004 年第 1 期。

陈聆群：《中国近现代音乐史研究在 20 世纪》，上海音乐学院出版社 2004

年版。

戴嘉枋：《用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《音乐与表演》2003年第4期。

居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期。

冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004年第1期。

张静蔚：《中国近现代音乐史学》，《音乐与表演》2004年第4期。

（本文原载《中国音乐学》2006年第3期）

段　蕾

关于“重写音乐史”的论辩

中国近现代音乐史学作为音乐史学科中的一个独立门类，正式诞生于1958—1959年间，迄今为止，它已走过了40余年的路程。在老一辈音乐工作者以及由他们带领的年轻一代学者的辛勤耕耘下，此学科在编写史书、辞书、史料汇编、学术交流活动、学术队伍建设等方面都取得了令人瞩目的成果，使这门年轻的学科在短短的几十年中便成长起来。但不容忽视的问题是，中国近现代音乐史学自建立之初，即受到严重的“左”的思想的影响，被纳入中国无产阶级政党的主流意识加以构筑，突出了中国共产党对音乐的领导作用和左翼音乐的历史地位，淡化甚至忽略了其他音乐种类和音乐家的成就，使这门学科在一定程度上丧失了自身的独立性，成为依附于政治的带有强烈宣传色彩的工具。因此，许多音乐工作者都认为应当重新看待这一段历史，力求使每一位音乐家及其音乐作品得到客观、公正、准确而全面的评价，由此引发了“重写音乐史”这一话题。

一、“重写音乐史”的由来与讨论过程

“重写音乐史”并非“重写”一切音乐史，而主要是指“重写”中国近现代音乐史，它是由“重写文学史”而引发的。“重写文学史”是由复旦大学中

文系陈思和教授和华东师范大学中文系王晓明教授两位中国近现代文学史学者，在主持《上海文论》“重写文学史”专栏时提出的学术主张。此专栏自1988年第4期设立，至1989年第6期结束，共发表了探讨20世纪中国文学重要现象的作家、作品的文章40多篇。他们希望通过“重新研究、评估中国新文学的重要作家作品和文学思潮、现象”，来“刺激文学批评活跃气氛，冲击那些似乎已成定论的文学史结论，并且在这过程中激起人们重新思考昨天的兴趣和热情”。由于处于相同的历史时段和政治大环境之下，中国近现代音乐史学自1958年起步以来，与中国现代文学史遇到的情况几乎一样。正如陈思和、王晓明两位教授在专栏中所述：“重写文学史”的目的，是“要改变这门学科的原有的性质，使之从从属于整个革命传统教育的状态下摆脱出来，成为一门独立的、历史的、审美的文学史学科”。

“重写音乐史”问题的提出，正式见之于文的是香港刘靖之在20世纪80年代后期，在他所组织的有关新音乐问题的第二次座谈会上明确讽刺汪毓和所编写的《中国近现代音乐史》[①]（以下简称“汪著”）是“中共音乐史”。《人民音乐》1988年第1期，戴鹏海著文《两点质疑——致成于乐先生》，从江文也的遭遇和教学两方面谈了自己对“重写音乐史”问题的看法，但讨论并未进行下去。直到10年后，学者们又重新开始对该问题关注。首先，黄旭东发表《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》（上、下）[②]一文，文章指出了汪毓和1984年、1994年先后问世的两版《中国近现代音乐史》中存在的问题。为纪念音乐家张曙诞辰90周年，黄旭东又于1998年12月18日的《音乐周报》上发表题为《弘扬优秀传统谱写时代乐章》一文（以下简称“弘文”）。之后，向延生撰文《也谈

① 《中国近现代音乐史纲》1964年（内部版）；汪毓和编著：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社1984年版；汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（修订版），人民音乐出版社1994年第2版；汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第2次修订版），人民音乐出版社、华乐出版社2002年第3版。

② 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》（上、下），《音乐学习与研究》1998年第3期，《天籁》1999年第1期。

“还历史以本来面目”——音乐家张曙四事析》①，对“弘文”提出质疑，文章认为“弘文”中有关张曙生平和创作的四个方面存在不确定的提法。《中国音乐》1999年1—4期分别刊登了汪毓和的4篇文章，它们是《历史与历史著作历史观和史学批评》、《关于音乐通史的写作》、《关于史料的收集整理和研究》、《对中国近现代音乐史研究中几个史学观的认识》，文中阐述了作者对音乐历史研究和教学的看法，并对黄旭东的批评作了回答。戴鹏海的文章《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》〔（以下称“戴文”）发表于《音乐艺术》2001年第1期〕，作者认为自60年代起一直用作各音乐院校的中国现代音乐史教材都未能客观、公正、真实、准确、全面地反映20世纪上半叶中国音乐的历史进程。汪毓和在同刊物第2期上发表文章对戴文作了回应。

之后，争论日渐升温，一些中国古代音乐史学者也参与到论辩中来。《天籁》2002年第1期刊登冯文慈的文章《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》。2002年第2期《音乐艺术》上发表了冯灿文的文章《解放思想　实事求是　继续深入地研究中国近现代音乐史》。以上两篇文章均是从著史观念这一角度对“重写音乐史”提出了看法。

2002年7月27日至30日，中国音乐史学会第七届年会暨全国中国音乐史教学学术研讨会在福州福建师范大学召开，本届会议研讨中，“重写音乐史”的话题引起与会代表们的广泛关注。张静蔚认为音乐史可以有多种写法，不应强求一律。陶亚兵认为可以从不同的角度入手，完成有价值的论著，从“重写”转到“多写”音乐史。汪毓和认为近现代音乐史已经形成较为稳定的学科知识体系，若原有的内容和认识不足，或有新的史料，可以做修订，而不是推倒重来。陈聆群认为对于近现代音乐史起步时曾有“左”的影响要有所认识，但应从建设性角度，采取“宜粗不宜细”和不作无谓争论的态度。在对“重写”的理解上，梁茂春、陈应时两位学者分别发表了自己的观点。本届年会，与会者们在健康、平等的对话中，对“重写音乐史”问题进行了讨论，提出了

① 向延生：《也谈“还历史以本来面目”——音乐家张曙四事析》，《乐苑史迹》，山东文艺出版社2002年版。

许多宝贵的意见。

会后，学者们在认真听取他人发言和梳理自己观点思路的基础上，纷纷撰文使自己的学术观点得到更为成熟的阐述。《黄钟》2002年第3期“音乐史学”专栏共刊登了3篇与福建会议相关的文章，分别是梁茂春的《重写音乐史——一个永恒的话题》、汪毓和的《关于“重写音乐史”问题的几点感想》和陈聆群的《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》，之后陈聆群又在《音乐艺术》2002年第4期上发表《为“重写音乐史”择定正确的突破口》，对冯文慈的“两个传统并存与古今衔接”的观点表示支持。

在此期间，汪毓和、戴鹏海两位学者就“陈洪和他的战时音乐”问题展开了激烈论争。戴鹏海的文章《还历史本来面目》[①] 认为，40年代的《新音乐》月刊与汪毓和编著的《中国近现代音乐史》两部近现代音乐史教材对陈洪进行了错误的批评，汪毓和于同年《音乐艺术》第4期对戴鹏海的批评作出回应。

继2002年中国音乐史学会将“重写音乐史”问题推向高潮之后，又有一些音乐学工作者参与了讨论，如王军的文章《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》[②]，居其宏的文章《音乐史的“重写”话题与当下语境》[③] 和《史观检视、范畴拓展与学科扩张》[④]。

2004年5月28日至30日，来自全国各地的专家学者欢聚津门，参加由中国艺术研究院音乐研究所与天津音乐学院共同主办、天津音乐学院承办的《中国音乐年鉴》第九届学术研讨会。会上，戴嘉枋、李岩就重写音乐史的问题作了专题发言。戴嘉枋认为，重写音乐史应该建立在新材料的基础上，而不能仅仅只停留在口头上。上海2004“音乐学学科回顾与展望研讨会”于10月15日至17日在上海音乐学院召开。本次会议由上海音乐学院主办，中央音乐

---

① 戴鹏海：《还历史本来面目》，《音乐艺术》2002年第3期。

② 王军：《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》2003年第1期。

③ 居其宏：《音乐史的“重写”话题与当下语境》，《音乐周报》2003年2月14日第5版。

④ 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张》，《中国音乐学》2003年第4期，《音乐艺术》2002年第4期。

学院音乐学研究所协办，上海音乐学院音乐学系和音乐研究所承办。国内外50余位专家学者聚集于上海音乐学院，就我国音乐学发展的诸问题各抒宏论。其中关于“重写音乐史”问题的讨论中，戴嘉枋的文章《再谈重写音乐史》指出了20世纪80年代之前中国音乐史研究存在的两个缺陷，并且提出了三点建议，相关文章还有田可文的《再谈音乐史研究什么》等。

2005年10月28日和11月2日，上海音乐学院音乐学系“中国音乐学研究的历史与现状专题论坛”在该院东方博物馆举办。28日上午，论坛由李岩副研究员开讲，李岩以《重写中国近现代音乐史》为标题，首先对近现代音乐史的研究现状做了简略的回顾；对刘靖之关于中国近现代音乐发展状况的三点总结——抄袭、模仿、移植作了解说，并对目前通用的中国近现代音乐史教材——其写作环境、研究的局限性及被称为“共产党音乐史”等相关问题作出评价。其后，李岩谈到了如何重写音乐史，指出中国近现代历史上除了新音乐（救亡歌咏运动）以外还有许多其他音乐活动，重写音乐史牵涉研究观念问题，过去的研究注重精英、注重大事件，而忽略了其他的音乐活动。对此他列举了近代史上口琴运动的实例，并展示了口琴运动的相关照片，以蔡元培、刘雪庵、聂耳等倡导或编写口琴曲为佐证，指出口琴运动具有音乐启蒙、普及、教育等多方面意义，但音乐史并未对此有足够的关注。另外，李岩也就周巍峙21世纪初在“黎锦晖纪念会”上提出的“不要把中国音乐史写成救亡音乐史”的倡导发表了自己的感想，并对黎锦晖作出了相应的评价。针对近现代音乐史研究中的观念局限性，他展示了李叔同《音乐小杂志》的封面图片，指出其封面的《马赛曲》乐谱和罂粟花具有音乐功能的象征意义，鼓舞和沉醉是近代音乐启蒙者李叔同观念中的音乐功能多重性的一种典型表述。

总之，长期政治对学术的不良影响促使学者们深感重写音乐史的必要。

二、争鸣问题简述

1. 围绕“汪著”展开的争论

（1）认为“汪著”为“中共音乐史”，是大陆在错误思想指导下的产物，

必须整个推倒重来。持此观点的以香港学者刘靖之为代表。汪毓和曾于1990年在香港当面向刘靖之表示他的不同意见，认为刘的观点既不符合事实，也不是学术性的批评。

（2）从对“汪著”中个别具体问题的不同评价出发，提出不同看法。

①对部分音乐家及其音乐作品的评价上的不同看法。黄旭东在《音乐学习与研究》1998年第3期、《天籁》1999年第1期上刊登的《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》一文对“汪著”提出质疑，包括被忽略或遗忘的人与事（曲），如萧友梅、蔡元培、杨仲子等，还包括对入史的人与事（曲）的评价的问题。作者认为“历史科学必须高度的实事求是，也就是按历史事实本身得出应有的结论”，希望全国多出几本中国近现代音乐史教材，以推动音乐学学科的发展。戴鹏海的《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》（《音乐艺术》2001年第1期），从李抱忱所编选的《中国抗战歌曲集》说起，以“汪著”为例，认为包括“汪著”在内的同类教材及相关史书都忽略了这一重要史实，这是典型的回避历史或歪曲历史的做法，有悖于中国的治史传统和史家的道德良心。

对上述两位学者的批评，汪毓和分别给予答复。其中1999年刊登在《中国音乐》上的四篇文章，间接地回答了黄旭东的批评，并表示欢迎大家对自己教材的批评。对戴鹏海的批评，汪毓和则正面进行了答复，不认为自己编著的教材一度没有提起李抱忱的情况是出于故意的“回避历史”，也不认为提出“重写音乐史”的要求就是主张“资产阶级自由化”，关键在于怎样重写，才是够标准的“重写”①。

②对著史观念的不同看法。冯灿文在2002年《音乐艺术》第2期上发表上述文章支持戴鹏海的观点，认为编写出大家较满意的中国近现代音乐史专著或教材的关键，在于“解放思想，实事求是”，把思想文化界在几十年中形成的不合时宜的思维定式打破，代之以符合实际的指导思想。广泛收集史实，拨

① 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001年第2期。

开人为假象，找出历史规律，以此指导我们21世纪的音乐事业。冯文慈在2002年第1期《天籁》上发表上述文章认为，中国古老的传统音乐文化和学堂乐歌以来的新音乐文化，在中国近现代音乐史教学中应该并存并重，努力争取做到符合客观事实，而不应采取极端的态度，过分强调一种传统，从而否定另一种传统。居其宏则提出“史观检视”，对“汪著”若干学理错误和不符合逻辑处给予剖析，认为其根本症结在于历史观中庸俗社会学及机械唯物论的影响。因此，若不从“史观检视”这一根本点着眼，只把“重写”话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上，或者在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，“重写”话题对于汪毓和及其历史教科书的修订则毫无意义。

对于冯灿文文章的批评，汪毓和认为其指出的许多事例，大多早已提出，并基本已经改变，认为如果冯在写文章前，能够对近10年来的有关论著仔细阅读，就会发现80年代以来，大家的认识与过去相比有了不少进步。对于冯文慈提出的“两个传统并存”与“古今衔接”的呼吁，汪表示赞成，但认为两者在写史中求得平衡恐怕一时难以实现，但作为一种追求的理想目标是必要的。

2. 围绕“重写”和“怎样重写”问题展开的讨论

(1) 对“重写”的不同理解

梁茂春在2002年第3期《黄钟》的“音乐史学”专栏中发表的上述文章认为，事物的发展是永恒的，所以音乐史的编写也要发展，音乐史不断有新的史料补充，需要不断用新的观念改变音乐史。“重写”可以有补充、完善、修订，可以有不同的版本，也可以有“推翻的重写”，虽然这个层次的工作大环境还不成熟，但是修正、补充完全是可以的。陈应时则在一次即兴发言中认为，提出“重写”，给人的感觉实际上是否定原有的，这大可不必，原来的成果是在一定历史条件下形成的，本着促进学科发展的精神，可以有争论，应当形成“与人为善”的学风和态度，而不是一棍子打倒。汪毓和所理解的“重写”，是对自己认为不妥当的认识、没有弄准确的事实，不断进行修正。而作为教材，更应该将同行所取得的、得到共识的新成果认真吸取。居其宏则从理论和操作两个层面表述对“重写”的理解，认为所谓“重写”，并非否定一切现有和已有的学术成果而另起炉灶，而是站在新时代的高度，运用唯物史观，

从史观、史实、史料及方法论角度做一番整体性检视。就操作层面而言，“重写”则是所有相关学科的共同使命，需要各个学科的学者群策群力，积极参与和分工合作，仅靠一两个人是根本不可能完成的。

（2）怎样重写音乐史

戴鹏海认为“重写音乐史”必须从对作家和作品的重新评价入手，要做好这个工作，必须牢固把握好两条：一是史料的真实性；二是结论的科学性。要摆脱一直以来“左”的思想的影响，客观、公正、真实、准确、全面地反映20世纪上半叶中国音乐的历史进程；在《我们的“抽屉”里有些什么——谈近现代音乐史研究的史料工作》中，陈聆群认为只有建立起一套文、谱、音、像、图、物俱全的“立体化”的史料体系和教材，才能“重写”出科学的近现代音乐史（见《黄钟》2002年第3期“音乐史学”专栏）；冯文慈认为“重写”中国近现代音乐史的关键是正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代音乐与古老传统的发展及其与古代文化相衔接的问题；居其宏认为“史观检视”极其重要，它是以唯物史观为出发点及其归宿的。“史观检视”之于史学著述和教科书，意味着历史观纠正之后的重写；对于史家而言，则意味着建立在深刻自我反思和灵魂无情拷问基础上的对于唯物史观孜孜不倦的追寻。为重写史著，史家必须进行“史观检视”。

（3）由“两个传统并存与古今衔接问题”引发的论争

冯文慈发表在2002年第1期《天籁》上的文章《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》一文，涉及汪毓和编著的《中国近现代音乐史》一书，故汪毓和于同年撰写文章公开对该问题进行答复。他赞成冯文慈这一呼吁，承认两个传统并存是客观事实，但由于各种传统音乐发展的科学研究刚刚起步，大量实际工作尚有待深入，所以两个传统在写史中求得平衡这一目标在目前难以实现。之后，陈聆群响应冯文慈观点，并认为解决好两个传统并存与古今衔接问题，探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向现代转型，是可以作为“重写音乐史”的突破口的。居其宏则认为，陈聆群择定的“突破口”是一个美好的愿望，一个大胆而又雄心勃勃的构想，但因视野过分扩大不

具有现实性和可操作性，又与音乐学现行学科群落生成新的矛盾而不能获得学理的支持。因此建议“重写”范畴上向古代音乐史、当代音乐史及西方音乐史研究领域扩展。

3. 围绕《新音乐》杂志对陈洪批评的争论

戴鹏海于2002年《音乐艺术》第3期发表名为《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》（以下简称“本来面目”文）一文，文章以过去《新音乐》杂志对陈洪的错误批评为由头，认为它曾使陈洪“背了几十年黑锅，不白之冤至今不得洗雪”，并为陈洪含冤受屈的一生“讨还一个公道”。汪毓和于同年《音乐艺术》第4期对“本来面目”文作出回应，承认《新音乐》月刊对陈洪、陆华柏的批评是不对的，在1959年编史时由于自己的无知以及“左”的思想的影响，确实存在偏听偏信而作出了错误论断的缺点。但这个问题早在1981年北京召开的“中国近现代音乐史学术研讨会”上已经提出，他首先作出了自我批评，并得到大多数与会者的一致同意。

“重写音乐史”问题的提出至今已有10多年的时间，无论是德高望重的老一辈音乐史学家还是年轻一代辛勤工作的音乐学者，都发表文章或参加学术交流会议来阐述自己的看法，大家在平等、健康的交流与对话氛围中共同探讨这一对中国近现代音乐史学发展有着重大意义的议题。“重写音乐史”的提出标志着中国近现代音乐史学一次质的飞跃，它表明音乐史学界的工作者们在重新审视、思考自1958年至今40余年的编史工作后，更加客观地看到以往工作中的缺点、不足，表明了学术界意识到了政治长期对学术的消极影响，大家都力求站在一个独立的、审美的角度，使过去的作家作品得到公正、真实、准确的评价。“千里之行，始于足下”，这10多年“重写音乐史”问题的争论，将成为近现代音乐史学向着更加成熟学科目标迈进的一个良好开端，我们共同期待着它的美好未来。

（本文原载梁茂春主编《中国音乐论辩》，百花洲文艺出版社2007年版）

乔邦利

横看成岭侧成峰
——“重写音乐史”学术论争述评

伴随着新世纪的钟声，“重写音乐史”的话题在音乐学术界关于雅俗关系、古今关系和中西关系的讨论之后，开始成为中国音乐学界的热门话题，并引起争论。这次争论不但披露了近现代音乐史中若干鲜为人知的史实，澄清了学术界在很多问题上的模糊认识，而且对许多关于近现代音乐史研究中具有元理论意义的史学命题也多有涉及，为中国近现代音乐史学研究的未来发展做了理论上的准备。参与讨论的学者中，绝大多数都是在我国近现代音乐史研究领域产生过重要影响的著名学者，所涉及的问题也是近现代音乐史研究中不容回避的重要历史事实和理论命题。此次论争的学术价值和学术影响力由此可见一斑。尽管这次学术论争至今还没有在一些哪怕是最基本的史学问题上达成普遍共识，关于近现代音乐史学的很多深层次问题还需要进一步的研究与探讨，大家还期待着讨论继续向纵深方向发展。但是不可否认，这次讨论对我国近现代音乐史研究已经产生并将继续产生积极的影响。

本文主要对“重写音乐史”话题的产生背景、争论所涉及的主要论域和各方论者在这此学术论争中的主要观点进行初步的梳理，并在此基础上对这次论争在中国音乐史研究以及史学建设所具有的意义和产生的影响发表自己的看法。

一、 问题的提出

从起因方面来看，“重写音乐史”的话题是在我国近现代音乐史研究外部环境（包括对音乐史研究起直接或间接影响的政治、经济、人文和社会环境）和内部环境的双重作用下提出的。其外部环境主要体现在以下三个方面：

1. 从学科性质上来看，音乐史研究属于史学的学科范畴，而史学学科又具有明显的社会科学属性，因此，社会的发展变化必然会对史学研究产生很大的影响。新时期以来，我国在政治、经济、文化和社会诸领域的发展变化是有目共睹的，而这些发展变化又对音乐史学家的历史观和历史评价标准产生重要影响，并且最终引起音乐史研究在史学标准和史学方法上的深刻变化。

2. 在历史研究领域，新时期以来，新的史学理论层出不穷，特别是对 20 世纪西方史学理论的学习，引起我国历史和历史学研究领域在理论基础、研究对象、研究方法和历史评价标准等方面的巨大变化，这种变化对新时期以来包括音乐史研究在内的诸多学科，特别是有关哲学、政治、文化、艺术等领域发展历史的学术研究产生了深刻的影响。

3. 更为根本的是，“文革”以后，特别是改革开放以来，随着拨乱反正的逐步深入和思想的进一步解放，思想界关于“实践是检验真理的唯一标准”的讨论，以及“解放思想，实事求是”科学精神的落实与深化，学术界对长期以来受“庸俗社会学”和“机械唯物论”思潮控制的史学传统具有了自觉的反省和批判意识。人们对过去在中国近现代历史及思想文化研究领域中长期占主导地位的以极“左”思潮、阶级斗争学说和庸俗社会学方法论为主导的历史观进行了自觉的反思与深刻的批判，大家迫切要求对过去那些在错误历史观指导下所产生的一系列违背历史研究基本原则和偏离客观公正轨道与科学精神的思想、观点和结论进行重新的审视。在这种大背景下，举国上下掀起了一场波澜壮阔的思想解放运动，这次思想解放运动所取得的成果又直接为音乐史研究特别是中国近现代音乐史研究带来了学术创新的动力与学术反思的勇气，音乐史学家们迫切要求对过去的近现代音乐史研究中被歪曲的史实和被忽略或受到错

误评判的历史人物进行重新定位。

影响这次讨论的内部环境，主要表现在音乐史学自身的发展变化以及学术研究过程中所体现出来的一种内在需求。随着新思想的渗透、新方法的使用、新材料的发现，许多过去被误解或者被歪曲的史实逐渐得以澄清，人们开始重新认识并进一步反思中国的近现代音乐史及近现代音乐史研究，这是音乐史学术研究在新时期发展的必然结果。

近现代中国历史上，由于众所周知的原因，在社会、经济、科学、文化等许多领域，长期存在着两个阵营，音乐界自然也不例外。这本来是一个无法回避也无须回避的客观事实，但由于这两个阵营长期以来在政治上的恩恩怨怨，加上“以阶级斗争为纲”和以出身定终身的历史人物评价标准，导致了在音乐史研究中，将共同为中国音乐事业的发展作出重大贡献的不同音乐家人为地对立起来，并把他们划入不同的阵营。在进行研究、写作和评价的时候，对不同阵营的音乐家则采取不同的标准，对其中一部分音乐家，过分强调和突出其贡献，对其缺陷和不足则讳莫如深，而对另外一部分音乐家，要么将缺点无限放大并大加挞伐，要么对其贡献和缺点两个方面均避而不谈。这种观念和做法既违背了我国几千年来优秀的“信史”传统与“良史”追求，又不符合“历史唯物主义”的科学精神。同时，事实已经证明，由于这种做法在学术界和几代音乐学子中所产生的误导，对尚处于稚嫩期的我国近现代音乐史学科的健康发展也带来了非常严重的负面影响，并给后人的进一步研究制造了许多不必要的麻烦。

因此，重写音乐史话题在新的时代背景下出现，既是史学研究在新的学术环境影响下的必然的结果，也体现了音乐史自身发展的内在需求。20 世纪 80 年代，音乐界关于音乐理论研究中的若干问题就曾经展开过较大范围的讨论，其中包括对新中国成立以来的中国音乐发展道路、音乐思想、音乐评论和音乐史研究的重新审视。80 年代中期开始的“回顾与反思”则把这次讨论推向高潮。从性质和结果上看，这次讨论实际上已经具有了较为明确的对中国近现代音乐史进行重写的自觉意识。然而，将“重写音乐史”作为一个学术命题正式提出并展开有针对性的讨论却并不是直接由中国近现代音乐史的研究而引起。

“重写音乐史”话题的直接动因是开始于20世纪80年代后期的关于“重写文学史”的讨论，按照陈聆群的说法，“重写音乐史”是搭上了“重写文学史”的便车。[①] 戴鹏海则是我国音乐界第一个提出“重写音乐史”的音乐理论家，1988年，戴鹏海在一篇文章中有感于“重写文学史”在文学理论界所发挥的积极作用，对我国近现代音乐史写作中在史实梳理、人物评价等方面存在的主要问题及其严重性进行了论述，并阐述了我国音乐界“重写音乐史”的迫切性和重要意义。

> 对于音乐界来说，“重写音乐史”早就应该提到议事日程上来了，而且这个任务也许比文学界更为紧迫，更为艰巨，更需要认真对待。之所以紧迫，是因为至今所见到的“音乐史”不过是“运动史”或其“改良”版本；之所以艰巨，是因为音乐界受“左”的影响远远比文学界深重；之所以要认真对待，是因为至今这种清除影响的工作远远比文学界落后，遇到的阻力也远远比文学界顽固、强大。然而，无论如何，“重写音乐史”是势在必行的。[②]

这种被戴鹏海称为“更为紧迫，更为艰巨，更需要认真对待”的“重写音乐史”话题，不知什么原因，在音乐界并未引起多少人的注意。2001年第1期的《音乐艺术》杂志发表了戴鹏海的文章《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，将早就呼之欲出的“重写音乐史”话题再次明确地提了出来，才引起学术界的重视。

二、 争论涉及的主要论域及各家观点

在随后的几年里，《中国音乐学》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、

---

① 陈聆群：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》，《黄钟》2004年第1期。
② 戴鹏海：《两点质疑——致成于乐先生》，《人民音乐》1988年第11期。

《黄钟》、《人民音乐》、《音乐周报》等多家音乐专业报刊杂志分别刊登文章，针对“重写音乐史”话题展开讨论，冯文慈、戴鹏海、汪毓和、陈聆群、居其宏、梁茂春等长期从事中国近现代音乐史教学与研究的著名专家和资深学者均参与到这次讨论中，在不到四年时间里，专门讨论此问题的文章达20余篇。讨论涉及的问题，主要包括“重写音乐史”的性质、目的和对象，以及音乐史研究和写作中的史观、史料、史实、史笔等问题。

1. 关于“重写音乐史”的性质和目的

这次争论所涉及的对象主要在中国近现代音乐史的研究领域。由于这一学科起步较晚，包括学术资料、学术研究对象、学术方法和学术规范等在内的基础性工作均有待完善，另外，音乐史学工作者在关于历史与历史研究、史观与史笔、史料与史实、史述与史论等基本概念和关于音乐史研究的性质、目的、意义、方法、对象、历史评价标准等元理论问题上的分歧，也是导致“重写音乐史”话题引起激烈争论的重要原因。

要想弄清楚“重写音乐史”话题的性质，首先有必要对历史与历史研究这两个概念之间的关系进行一番简单的梳理。从本质上讲，历史是人类社会乃至整个宇宙在发展、演变过程中所产生的运行轨迹，是一种不以人的主观意志为转移的客观存在或客观事实，我们只能尊重历史，如实地反映历史，而不能回避历史，更不允许随意歪曲和篡改历史。但是，历史研究稍有不同，它是研究者对已经成为过去的客观历史事实的记录、整理与评述，这是一种带有研究者个人主观色彩的个性化学术活动。因此，从结果上看，由于研究者主体所持的世界观、人生观、价值观以及历史观的不同，历史研究亦体现出各自不同的面貌。特别是在阶级社会中，历史研究者一般都会为了不同集团的利益而对相同的客观历史事实作出不同的取舍与评判。即便可以摆脱上述主观因素的影响，历史事实毕竟还是过去的事实，作为一名生活在当代的历史研究者，不可能要求其完全不受时间和空间的限制，自如地穿梭于历史与现实的时空隧道之中，将彼时彼地出现的人和事原样复制到当代人的面前。因此，从一般意义上来讲，历史的研究和写作与历史事实之间总是存在着或多或少的差距。对历史研究者而言，所谓原样地再现历史的真实，只不过是一个美好的愿望罢了。从这

个意义上说，"重写"的话题其实并不新鲜，在不同阶段、不同地域、不同学科的历史研究过程中，"重写"一直都在不停地进行着。然而，从本文前面的论述中可以看出，这次争论中所谈及的"重写"，与上述音乐史研究中代表个性化写作意义上的"重写"，在概念的产生背景以及概念的性质、对象和目的等方面，显然还具有更深一层的含义。这更深一层的含义就是希望通过"重写音乐史"的讨论，摆脱在过去占主导地位的极"左"思潮对中国近现代音乐史研究的不良影响，纠正以往研究成果中由于受极"左"思潮影响而产生的误读，消除由于这种误读在青年学者中所产生的误导，为中国近现代音乐史学研究创造一个更加有利于其健康发展的学术环境。

那么"重写"是否就意味着对前人研究成果的简单否定呢？答案显然应该是否定的。就理论层面而言，所谓"重写"，并非否定一切现有的史学成果，也不是推倒历代学者苦心孤诣营造起来的史学框架和研究体系而另起炉灶；要真是这样，那就陷入"砸烂旧世界"的"文革"模式中去了。"重写"的真正要义在于，站在我们经过 20 年改革开放才获得的新的时代高度，运用恢复了科学精神的唯物史观，对我们所从事的各个领域的史学研究，从史观、史实、史料及方法论体系做一番整体性检视，看看我们已经做了些什么，今后还能做些什么，该肯定的肯定之，该继承的继承之，该发扬的发扬之，该改正者改正之，该否定者否定之，经验要吸收，教训要记取，该总结的认真总结，以求在前人和以往的基础上把当代中国的音乐史学研究推向新境界。①

另外，按照进化论的观点，历史的发展过程特别是人类历史的发展过程体现着人类社会从低级到高级，从落后到先进的发展过程，体现着进步势力不断战胜并推翻反动势力的人类社会发展规律，这也是历史唯物主义的主要观点。按照这种观点，历史研究常常需要代表着进步势力的发展方向而具有主流意识形态的话语特征，这是史学研究活动所具有的普遍性学科特征之一。

问题是历史研究与人类社会的其他领域一样，始终处于不断发展变化的过

---

① 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈"重写音乐史"》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

程之中，在历史研究中起指导作用的观念、思潮和方法也必然处于不断的发展和变化过程之中。过去历史研究中的一些过时的或错误的观念、思潮和方法，在新的历史时期必然会失去了其指导地位。这是历史发展的必然结果，也是历史研究应该遵循的规律。在新的历史观指导下对中国历史特别是对中国近现代历史的重新解读，早已成为学术界共同的要求，其他领域在这方面已进行了许多卓有成效的努力且取得了很多有价值的研究成果（如陈聆群所述，在文学研究领域，“重写文学史”在理论与实践两方面都已经取得了令人羡慕的成绩[①]）。然而，同样以近现代为研究对象的中国近现代音乐史研究领域，在这方面却显得步履蹒跚，大大落后于其他兄弟学科。不但如此，音乐史学界关于“重写音乐史”的种种努力，还经常会受到来自不同方面的阻力甚至是打击。比如，曾经有人就认为“重写音乐史”实质上是篡改音乐史，“这反映了两种历史观、政治观和艺术观的尖锐对立”[②]。这种指责使音乐史学界在“重写音乐史”的征途上险象环生，大家在进行中国近现代音乐史研究的时候如履薄冰，导致了“重写音乐史”话题变得异常艰难与复杂。虽然在新的时代背景下，“重写音乐史”已是大势所趋，但“重写音乐史”话题的正式提出以及重写的过程却困难重重，这是中国近现代音乐史学家们所共同面临的尴尬处境。关于这一点，戴鹏海的感受颇具有代表性：

> 重写这一时段的音乐史之所以成为“敏感”话题，是因为80年代后期以来，一提“重写”，即被某些位尊言重者目为“资产阶级自由化”而横加政治谴责；甚至到90年代末还有老调重弹者（见1999年第2期《文艺理论与批评》置于首篇的《拯救还是戕害》一文）。之所以又“不得不说”，是考虑到后来成为教材的“中国现代音乐史”是在“左”倾思潮泛滥成灾的“大跃进”时代的特殊历史条件下编写成书的。十一届三中全会后虽有所调整，抹掉了某些过于明显的“左”的痕迹，但并未从当年以

---

① 陈聆群：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》，《黄钟》2002年第2期。

② 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期。

“阶级斗争为纲”的指导思想的阴影中走出来，总体框架并未按照“解放思想，实事求是”的精神作根本性的改变。由于它未能客观、公正、真实、准确、全面地反映20世纪上半叶中国音乐的历史进程，继续将其作为教材传授给21世纪的音乐学子，必将形成误导，显然是极不负责的。

正是看到了中国近现代音乐史研究的这种窘境，戴鹏海在文章中将“重写音乐史”定性为“一个敏感而又不得不说的话题”①，可谓恰如其分。

梁茂春虽然也承认，“重写音乐史”话题“个中的复杂、甘苦与无奈，只有局内人才能深入明了”，但是，他还是坚持认为，“重写音乐史”“本应是一个非常自然而亲切的话题，这是我们从事音乐史研究的每一个人的日常工作，每天都离不开的一个话题。”因而，这是一个“永恒的话题”，关于这个观点，作者表明了三点理由：

第一，因为这是事物发展的恒定不变的规律。

第二，音乐生活本身就处在永恒的变化发展之中，研究中国音乐史，尤其是研究中国当代音乐史，就得直面永远变化着的音乐现实，永远不可能有凝固不变的当代史。

第三，不断会有新的音乐史料被发掘出来，不断会有新的音乐考古的发现，每当获得新的发现时，音乐史就得重写。②

青年学者冯长春从学理的角度分析了“重写音乐史”的性质，并对本次讨论的目的谈了自己的观点。作者不赞成笼而统之地看待音乐史的“重写”问题，认为“广义地看待音乐史的‘重写’问题，它是个假命题”，因为“面对不断增添自身的历史，处在不同历史条件和自身条件的史学家对历史的每一次

---

① 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期。

② 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期。

写作都构成一次重写，这种重写可能是局部的重写，也可能是对某一个案的重写，也有可能是全面改写。史学发展的历程本身就是历史重写的过程，这是史学发展的自觉，也是史学发展规律的必然”。基于此，作者进一步阐述了自己在“重写”问题上的立场，认为不应该将“重写音乐史”的讨论仅仅停留在对史料、史实及其不同的具体评价层面的争讼上，主张从“重写”的概念入手，分清音乐史写作中在什么层面上必须重写，在什么层面上无须重写，进而对历史观和音乐史的个性化写作方面有所突破。①

如果仅从音乐史研究的个性化写作角度了解冯文，其关于“史学发展的历程本身就是历史重写的过程”的论点是有说服力的，这种观点与梁茂春“永恒的话题”如出一辙。但是，如果结合“重写音乐史”话题的产生背景，对中国近现代音乐史多年来的学术生存环境以及这门学科的发展过程和研究成果做一番整体审视的话，冯文中关于“重写音乐史”是一个“假命题”的论断则是颇为值得商榷的。

2. 关于“重写音乐史”的对象

如果单纯从字面上理解，“重写音乐史”显然包括音乐史研究的全部领域，就是应该包括中国古代音乐史、近现代音乐史、当代音乐史和外国音乐史在内的所有音乐史研究。但是，从这次“重写音乐史”话题的提出到争论的初期，其对象却有着严格的限定，基本上是围绕着中国近现代音乐史研究中的若干问题展开讨论的，而在这一研究领域成书最早、影响最大，在这一学科产生初期特定的学术观念、思想、方法和基本观点最集中体现的《中国近现代音乐史》，自然就成为此次讨论的直接目标。

作为此次讨论的开篇之作，戴鹏海在文章的释题部分明确指出：

> 文中所说亟待重写的“音乐史”，专指以1919—1949年这一时段的中国音乐发展进程为描述对象，而且自60年代迄今一直用作音乐院校、系

---

① 冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004年第1期。

科的授课教材或教学参考资料，因之具有范本性和导向性的中国现代音乐史。①

虽然作者在释题中谈到“具有范本性和导向性的中国现代音乐史”时并没有具体说明，但是从论文中可以看出，作者所说的中国现代音乐史就是开始于20世纪50年代末的中国近现代音乐史研究及其系列研究成果。特别是众所周知的，并被大部分音乐院校和综合高等学校音乐专业作为教材使用的《中国近现代音乐史》。据该书的编著者汪毓和介绍，“这部教材1959年作为教材在中央音乐学院试用，1964年以‘中央音乐学院试用教材’名义出版、内部发行，1984年由人民音乐出版社正式出版”②，此后，编著者又于1994年和2002年对该教材做过两次修订。自20世纪50年代末开始，该书就长期被各音乐院校作为音乐理论教科书使用，在我国近现代音乐史的教学中有着非常大的影响，发挥着其他教材无法替代的作用。

然而，使之成为大家讨论的对象的最主要原因却并不仅仅是因为该教材在学术界的特殊影响，除此之外，还有着更为深层的学术背景。从该教材成书的时间来看，当时正值极“左”思潮盛行的年代，“以阶级斗争为纲”、庸俗社会学等极“左”思潮渗透在各个领域，政治标准成为所有领域衡量学术研究成果的唯一尺度，历史研究中对历史材料的使用和对历史人物的评价标准方面，厚此薄彼的情形成为一种普遍现象，这种影响也不可避免地影响到该教材的写作。正如赵沨在该书序言中所指出的那样，在“大跃进”时期“编写了不少的民间音乐和历史教材，可能在观点上受‘左’的影响，应该改正”③。但是，问题还远不止于此，由于该书的特殊地位和作用，人们对它的要求也高出一般的学术专著，居其宏的观点道出了众多论者急迫心情的背后成因：

① 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期。

② 汪毓和：《中国近现代音乐史》修订说明，人民音乐出版社2002年第3版，第Ⅳ页。

③ 赵沨为《中国近现代音乐史》所作序言。

这种情形，倘在一般史学著作中存在也并无大碍，作为一种学术观点，可以通过史学界的学术争鸣来求同存异。但对于历史教科书来说，这种情形却是不能允许的，这不但与我国主流意识形态——马克思主义及其唯物史观——的科学精神相悖，而且也因年轻学生对此缺乏必要的判断力和免疫力而极易受到污染，不能让21世纪的近现代音乐史课堂，成为继续传播庸俗社会学历史观的讲坛。①

因此，大到该教材的写作背景及编著者个人在世界观、政治观和历史观方面所存在的特殊时代烙印，小到教材写作上体例的安排、材料的选择、结论的形成以及历史人物评述等方面，均成为此次讨论的重点。其实，早在20世纪90年代末期，就有学者曾经指出过这本教材中的错误和缺点，其中比较尖锐的是黄旭东的批评，作者列举了包括蔡元培、萧友梅、杨仲子、吴梦非、刘质平、丰子恺等16位音乐家作为论据指出，在汪著中，有许多“应该入史而被忽略或遗忘的人与事（曲）”，“它存在着一个致命的弱点，就是它基本未能体现出音乐文化现象的整体性、多面性，尤其是没有体现出音乐文化及其发展史本身所具有的独立性、特殊性的品格，亦即主体性；它主要突出和强调了音乐文化的阶级性，对政治的从属性”。在这种分析的基础上，作者认为：

“汪著”基本上是一部残缺不全，顾此失彼；条块分割，缺少联系；苛求前人，有违事理；全书体例，前后不一；篇幅安排，不合比例。未能全面论述中国近现代音乐文化自身发展规律的音乐史作。②

香港学者刘靖之在其著作《中国新音乐史论》中关于大陆学者对中国近现

---

① 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期。

② 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》1998年第3期。

代音乐史的研究，也有所谓“中共音乐史”的批评。[①] 但是，这种批评与国内学者关于这一问题的论争在出发点、学术背景和理论追求等方面都有着本质的区别。不但如此，受特殊的文化、社会和学术背景的制约，刘靖之的《中国新音乐史论》自身也存在着许多难以克服的局限，存在着一些与中国近现代音乐史的发展实际不相符合的学术硬伤。比如，书中将整个20世纪中国音乐的发展道路称之为“全面西化”，并将这个过程概括地分为“抄袭、模仿、移植”三个阶段。从这种观点出发，刘靖之认为，包括《梁祝》和《黄河》等在内的20世纪以来的中国专业音乐创作，都不是真正的中国音乐，等等。显然，刘靖之的这些观点与结论下得过于唐突，过于武断了，并且在一定程度上伤害了多数大陆学者的学术感情。因此，刘靖之关于“汪著”是“中共音乐史”的批评同其著作中的一些其他结论一起，被诸多大陆学者批评为不符合事实的虚假命题。这些讨论当时就引起许多知名学者的参与，后来由于种种原因，讨论并没有继续，但是这些批评与讨论已经为此次“重写音乐史”的讨论埋下了伏笔。

如果说在讨论的初期基本上还是围绕着《中国近现代音乐史》而展开，但是随着讨论的深入，大家逐渐将目光投向更为宏观的史学问题，对历史观问题、资料建设问题、历史人物评价标准问题等更加深层的和更加具有本质意义的问题发表各自的观点，有学者对“重写”的对象的扩展方面也提出了一些新的建议。比如，陈聆群受冯文慈“两个传统并存”[②] 观念的启发，对中国近现代音乐史的研究对象和写作框架提出了一种新的思路，指出在清除了“左”的影响之后，中国近现代音乐史研究“只有完整反映不断变革中的传统音乐和不断发展中的新音乐这两个方面（即两个并存的传统）的历史内容，才能构成一部完整的中国近现代音乐史”。作者希望通过这次讨论，“‘重写’出一部能够全面展现中国近现代音乐发展的历史内容，又能反映‘两个传统并存’的实际

---

① 刘靖之：《中国新音乐史论》，台北台湾出版社1998年版。

② 冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天津音乐学院学报》2002年第1期。

和使‘古与今’妥善衔接的中国近现代音乐史来”。不过作者对这种目标的实现还是心存疑虑，“达到这样的高度是极其困难的，以目前我们这门远没有成为学术力量雄厚、史料累积有序和研究成果可观的学科——因此还不能算是真正成型的成熟完善的学科而言，可能还只是提出了一个可望而暂不能及的目标”①。

对于陈聆群的担心，居其宏则从另一个不同的角度予以分析，并为陈的担心提供了学理上的根据。作者对我国民族音乐学、西方音乐史和中国近现代音乐史等领域的研究历史与现状、学科性质和研究对象等方面进行了比较与分析，认为陈聆群所主张的“学术扩张”的做法“不大具有现实性和可操作性”，这种做法可能“与音乐学现行学科群落生出新的难以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持”，作者认为这种思路实际上是一种具有“乌托邦性质”的“不切实际的”构想。关于“重写音乐史”的范畴拓展问题，作者提出了与陈聆群不同的思路：

> 在我看来，就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性，因此不妨从时间和空间两个方面作相应拓展——在时间上，从近现代音乐史出发，向上扩展到古代音乐史领域，向下扩展到当代音乐史领域；在空间上，向内从历史教科书扩展到所有音乐史研究及其著述，向外由中国音乐史扩展到欧美音乐史乃至其他门类史（例如歌剧史、交响音乐史、钢琴艺术史、艺术歌曲史、声乐史，等等）研究。②

从已经发表的论文来看，截至目前为止，关于“重写音乐史”的讨论对象，还主要停留在诸如对史观的审视、史实的判断与选择、历史人物及作品的

① 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002 年第 4 期。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

取舍与评价、历史研究中个性化写作与客观历史事实之间的相互关系等一些较为显在的问题上。随着“重写音乐史”话题讨论的逐步深入，其对象将会有所扩展，讨论也会逐渐接近更加具有本质意义的问题。

3. 关于音乐史研究中的史观问题

历史观是人们关于历史及历史学的总体认识，是历史学家在进行历史研究过程中所运用的史学判断标准和史学思想体系，历史观对历史研究必然产生至关重要的影响。历史观的形成既受到研究者个人世界观、人生观、价值观的影响，又受研究者个人所处的政治和社会环境的制约。必须承认，不同的历史研究者可能会有不同的历史观。历史学家在进行历史研究的过程中研究方法和研究手段的选择与运用，写作中对历史事件和历史人物的取舍与评判，乃至具体历史结论的产生都跟历史学家的历史观有着直接的关联。面对相同的历史事实和史学资料，不同的历史观会产生截然不同的结论。在历史研究领域，这是十分正常的现象，本无可厚非。历史研究本来就是研究者主体的主观意识与客观历史事实相互影响、相互作用的高度综合的复杂过程。承认历史观的多样性是促使历史研究过程丰富多彩和研究成果多样化的重要前提和保证，唯有如此才能使历史研究保持长久的发展活力和学术魅力。

另外，历史观作为人类思想体系中的重要组成部分，也始终处于不断的发展变化之中，不同的时代，不同的人有不同的历史观，同一个历史研究者在不同的历史研究阶段也可能在历史观方面发生变化。从这个意义上说，我们完全可以把史学的发展进步看成是历史观自身发展与演进过程的真实体现。因此，对前人的历史观进行梳理、分析与评价，其本身就是史学研究中必不可少的组成部分。

实际上，从这一次“重写音乐史”争论的深层目的而言，各方论者在就某一个具体现象展开讨论的背后，无一例外地暗含着一个更加宏观的学术追求，就是通过对中国近现代音乐发展史上若干史实的“重写”，并且通过对《中国近现代音乐史》的写作背景、写作过程的回顾，对其在音乐界所产生的正反两方面的影响以及其成败得失等方面的争鸣和讨论，对半个多世纪以来的中国近现代音乐史研究进行认真的审理与彻底的反思，对他人的历史观进行拷问，并

对自己的历史观进行表白。

一直十分重视历史研究史料工作的陈聆群，在明确主张“重写音乐史”的讨论“必须面向未来，从学科建设的基础工作做起”，认真清理我们的史料“抽屉”的同时，也没有忽视在历史观方面的思考。早在1985年的《中国音乐学》创刊号上，陈聆群就以《反思求索　再事开拓——对中国近现代音乐史研究的回顾与展望》为题，对中国近现代音乐史研究中“左”的印记进行较为深刻的剖析。这是改革开放以来比较早的从历史观的角度对中国近现代音乐史研究进行反思的一篇论文。但是，限于当时整体的史学环境，此文并没有直接触及“重写音乐史”的话题。

戴鹏海在争论中不但十分注重对历史事实的梳理，以一些鲜为人知的历史个案证明“重写音乐史”话题的重要性和紧迫性，同时还对宗派主义、关门主义、庸俗社会学和机械唯物论等历史观在中国近现代音乐史研究中所产生的影响具有较为强烈的反省意识。

> 上面举的例子，尽管远非当年京沪两地编写的史稿中所存在的问题的全部，但是管中窥豹，已足见在音乐界那场“拔白旗”的运动中君临一切，并通过所谓的学术批判得到充分反映的宗派主义、关门主义、庸俗社会学和机械唯物论，等等“左”的思想，对于史稿写作所起的主宰作用和示范作用是何等明显！①

关于历史观在历史研究中的作用，以及对历史研究者和史学事业发展的重要意义，汪毓和有自己的认识：

> 实际上在各种写下来的“历史”，都不可避免地会带着写作者个人（包括那些有关的史料编写者）对客观事物认识的立场和观点的印记。这

① 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期。

> 就是为什么对同一个历史现象、历史人物、历史作品会出现不同的描述、不同的评价以及同一个历史学家要不断修正、补充自己所写的著述的原因。……因此，要做到正确地认识历史、描述历史，不仅需要努力进行史料的挖掘外，更需要历史研究者（包括史料编选者）自己树立正确的历史观和掌握正确的历史研究的方法。①

这段表述实际上已经触及了一些具有本质意义的史学问题，比如历史观在史学研究过程中的性质、地位和作用，史学研究的方法和标准的普遍性与历史著作个性化写作相互关系等问题。

由于学科发展的不成熟，加上在学科发展指导思想上的某些错误做法，引起在历史观方面的错误理解，导致了在近现代音乐史研究的目的、性质、方法、手段以及结论的产生等方面出现许多偏差，特别是一些研究者自认为掌握了正确的历史观而随意地歪曲、篡改历史，给中国近现代音乐史的研究带来许多无法挽回的损失。为此，居其宏在讨论中提出“史观检视”的概念，主张在讨论中从宏观的角度，对“重写”话题进行整体审视：

> “重写”的首要任务，就必须对这一时期的近现代音乐史研究，特别是那个“小白本”的历史观作一番严格的整体检视；而某些个案的重新认识，也必须提到“史观检视”这一高度上来才能给以科学的说明。……否则，若不从“史观检视”着眼，以求消除机械论和庸俗社会学在近现代音乐史研究中的浓重影响，我们所作的某些局部修订，很可能是头痛医头，脚痛医脚，即使更正了某些史实，却对渗透在全书结构中的极“左”史观未作痛切反思和根本触动。②

---

① 汪毓和：《历史与历史著作，历史观和史学批评》，《中国音乐》1999 年第 1 期。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

关于中国近现代音乐史研究中的历史观问题，是一个比较复杂，比较容易引起争论的问题，在通常情况下，这也是一个比较敏感的问题，同时，在“重写音乐史”的讨论中，这又是一个带有根本性的问题。因此，主动对历史观进行集中的分析与讨论，并尽可能地在关于历史观的讨论中从横向和纵向两个方面进行拓展，则显得尤为重要，这个问题还有待于在以后的讨论中得到进一步的展开与落实。

4. 关于音乐史研究中的史实与史料问题

客观真实是“信史”的基本精神和准则，真实地反映历史或客观地再现历史是每一位历史学家的不懈追求。然而，由于历史的研究者是具有主观能动性的活生生的人，其世界观、人生观、价值观、社会观不可避免地会对其历史观产生影响，在共同的历史事实面前，不同的历史学家会作出不同的选择，并产生不同的结果。因此，客观与真实的要求对历史研究来讲也只能是相对而言的，绝对的客观真实只是史学研究的一种理想境界，这种境界绝非一般人所能够轻易达到。但是，承认这一点并不是说历史学家在历史事实面前就可以随心所欲，事实终归是事实，历史研究的目的就在于不断地改正不真实的历史记录和结论，努力接近历史真实，尽可能地还原历史真相。本次“重写音乐史”讨论的真正目的也正是基于此。欲达此目的，对近现代音乐史上一系列未为人知而又非常重要的历史事实进行梳理，对已有的历史研究成果中被歪曲的历史事实进行重新整理，就理所当然地成为本次讨论需要首先解决的问题。

戴鹏海的文章《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》[①] 在文章中通过对李抱忱、陈洪、陆华柏等人在中国近现代音乐史的著作中的不公正待遇，指出中国近现代音乐史研究中的一个突出问题。作者认为“像李氏这样明明应该成为入史对象，且不存在史料匮缺等写作困难的音乐家，在相关的史书中却只字不提”是极不正常的，并且一针见血地指出这一问题的产生的根源并不在于像李抱忱这样的历史人物“是否值得写以及相关史料是否找得到，而在于是否愿意写、怎样写以及是否愿意去找或是肯不肯下工夫找罢了”。作者认

① 《音乐艺术》2001 年第 1 期。

为这种做法"是典型的回避历史"，而对陈洪、陆华柏等人的评价则"是对历史的歪曲"，并且在文中进一步指出这种做法的思想根源是音乐界"宗派主义、关门主义、庸俗社会学和机械唯物论，等等'左'的思想，对于史稿写作所起的主宰作用和示范作用"。

戴文所指出的问题其实早就引起音乐学界注意，黄旭东在 1998 年著文对"汪著"中的缺点进行过比较直接的批评：

> 一批在开创、建设和发展中国近现代音乐文化事业上做出相当成就和贡献，在国内有的甚至在当时国外音乐文化界也产生过影响和作用的音乐家不存在了；好多位在中国近代音乐文化史上起过"蓝筚开山之功"的教育家、音乐家的思想理论完全被忽略了，有的被扭曲了；他们从事的应该给予肯定的实践活动（创作、表演、研究，等等）被抹掉了；中国近现代音乐文化史多方面的丰富、多彩、生动、活跃的内容被阉割了，有的被简单化了……等等。
>
> ……"汪著"基本上是一部残缺不全，顾此失彼；条块分割，缺少联系；苛求前人，有违事理；全书体例，前后不一；篇幅安排不合比例，未能全面论述中国近现代音乐文化自身发展规律的音乐史作。[①]

陈聆群的文章《我们的"抽屉"里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》[②]，专门谈及近现代音乐史研究史料问题，认为"重写"必须面向未来，从学科建设的基础工作做起，从文、谱、音、像、图、物等方面开拓和积累相关史料，构成中国近现代音乐史的完备的史料体系。

> 历史研究应当首先致力于弄清历史真相，接着就应当对历史真相作正

① 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，载《天津音乐学院学报》1998 年第 3 期。

② 《黄钟》2002 年第 3 期。

确的和准确真实的叙述；在以上两点都充分地做到的基础上，才谈得上从大量准确无误的历史事实中抽取出反复出现的因此可能是带普遍性的东西，并由此归纳出历史经验与规律，以供今后的实践作参考。而作为历史教学，还应当从上述研究成果中提取最典型精当，同时又是丰富充实的材料，以最有效的手段，帮助学生主动地吸收掌握这些材料，从而心悦诚服地接受已被历史实践证明是正确的观点。……结合本学科研究与教学所面对的实际状况，为了实现上述基本任务，当务之急还是要从基础工作做起，也就是应当抓紧做好基本史料的开掘、收集、整理、研究和汇编，尽可能建立起一套文、谱、音、像、图、物俱全的“立体化”的史料体系和教材，只有做到了这一工作，才谈得上把中国近现代音乐史研究建设成一门成熟的学科。“重写”出科学的中国近现代音乐史。

史料是关于历史事实的记录和整理。在史学研究中，史料是研究者了解历史事实的重要媒介，也是历史研究结论产生的根本依据。因此，史料工作对史学研究来讲往往占据着无以替代的重要地位。由于近现代音乐史研究对象距离我们较近，表面上看，这方面的史料似乎很容易找到，因此，对这些史料进行全面的、系统的、有条理的整理就一直是近现代音乐史研究中的薄弱环节。这种在史料工作方面的缺欠必然对这门学科的长远发展带来不利的影响，长期困扰着中国近现代音乐史学的健康发展。事实上，许多学者所指出的近现代音乐史研究中的失误，与我们在史料工作方面的缺欠也不无关系。这次学术论争虽然已经对此有所涉及，但基本上还只是停留在问题的表面，并没有对史料工作的具体内容和方法做必要的展开，这不能不看作是这次论争中的一个遗憾。

三、 争论的影响和意义

发生在世纪之交的“重写音乐史”的话题讨论是我国音乐史学建设长期积累的必然结果。讨论中所涉及的问题及由此展开的学术争鸣，不管结果如何，都会直接作用于我国近现代及当代音乐史学科建设，将会使音乐史学上述两个

领域的学术研究在指导思想、学术方法和研究结果方面产生根本性的转变。同时，在这个过程中关于学术观念及学术方法等方面的争论，也会对音乐学其他分支学科产生广泛而深远的影响。

众所周知，在音乐学的学科体系中，音乐史学一直处于较为重要的地位，音乐史学的发展水平在一定程度上可以反映某一个时期音乐学的整体发展水平。但是从学科发展的历史与现状两方面来考察，真正具有现代学科意义的音乐史学起步较晚，在学术资料、学术队伍建设方面还存在着许多缺陷和不足，加上在学术观念和学术研究方法等方面的不当给音乐史学发展带来的负面影响，相对于其他学科，我国的音乐史学发展并不令人乐观。在中国近现代音乐史研究领域，问题则更大，主要表现有以下几个方面。

1. 在历史观的方面，由于受极“左”思潮的影响，导致在历史研究领域对马克思主义历史观的错误理解与运用。在近现代音乐史研究过程中，则体现为以“工具论”、“庸俗社会学”和“阶级斗争学说”为主要构成的错误历史观统领一切，成为中国近现代音乐史研究具有指导意义的思想体系。而且这种顽固的历史观一旦占据史学界的思想阵地，就会对研究者产生强大的控制作用，在学术思维上难以超越，在学术成果上自然很难有新的突破。

2. 在历史研究方法方面，将音乐简单理解成政治斗争的派生物，将复杂的音乐文化发展过程等同于政治斗争和阶级斗争的发展过程，对近现代音乐史的研究从时段的划分、史料的使用、史实的甄别，到历史人物的选择与评价，历史结论的产生，都难以摆脱政治斗争史或阶级斗争史写作的影响。中国近现代音乐史的研究领域，出现千篇一律的不健康局面，难以形成多角度、多侧面的研究成果，阻碍了充满创新品格和创造精神的健康学术机制的建立，更不利于多元化学术研究态势的形成。

3. 学术风气方面，由于学术民主气氛的不健全，以个人政治观点代替学术研究，学术观点发表的渠道不畅，不同的研究成果和结论难以及时而全面地发表，也从很大程度上阻碍了中国近现代音乐史学科的健康发展。

上述问题的存在不但影响了已有研究成果的真实性，而且严重阻碍了中国近现代音乐史学科在新时期的继续发展。上述局面一日不改变，中国近现代音

乐史学科则无一日继续发展壮大之可能。从这个意义上讲，“重写音乐史”的作用是积极的。

这次关于“重写音乐史”的争论首先从一些具体历史个案入手，进而对有关中国近现代音乐史的学科性质、学科对象、学科方法和学术规范等一系列基本问题进行了梳理，并在本学科的历史与现状、成就与不足等方面展开了深入的讨论，澄清了部分模糊的认识，纠正了许多错误的观点，向大家介绍了近现代中国音乐文化发展过程中的许多历史事实，这些历史事实不是长期以来鲜为人知甚或不为人知，就是虽然已为人知，却被严重歪曲。通过这次论争，在学术界，尤其是在中青年学者中，对中国近现代音乐史学科有了更加冷静、更加清醒因此也更加接近客观的认识。

当然，这种认识必然伴随着一次学术的自我蜕变过程，这个过程包含着对原来史学认知系统的更新、对某些长期占据自己心灵的固有史学观念的颠覆。对多数学者来说，这个蜕变过程几近一次脱胎换骨的经历。因此，在必须做出自己的选择时，其痛苦与彷徨可想而知。然而，历史终归是历史，它不以人的主观愿望为转移，历史的车轮决不会因为一些人对它的态度而改变自己的方向；同样，事实终归是事实，它也不会因为一些人的主观好恶而永远默认被歪曲的命运，一旦条件成熟，它必将向人们发出自己的呐喊。

因此，本文认为这次论争的真正目的既不像有些人认为的是要全盘否定前人的学术成果，也不是纯粹由于“哥们义气”导致的某位学术“独行大侠”的“侠义行为”[①]，更不像有人认为的那样，是“特定历史背景下、包有特定意识形态文化内涵的‘重写’”，是“旧调重弹”，是“‘意识形态’反‘意识形态’，借‘重写’说上辈人的一段‘往事’”[②]。这次论争的首要意义就在于，它让人们隐约听到了来自历史事实的微弱声音，也让学术界为即将到来的学术蜕变做好了思想上和理论上的准备，为“中国近现代音乐史”学科及研究恢复其科学的品格，逐步进入良性发展的轨道奠定了基础。

---

① 陈聆群：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》，《黄钟》2002 年第 2 期。

② 余峰：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》2006 年第 3 期。

“重写音乐史”的论争虽然没有像流行音乐批评和新潮音乐批评中的思潮论争那样，引起音乐界广泛的关注，但是从这次论争所涉及话题的深度、广度和敏感度来看，这次争论在表面上刚刚趋于平静的音乐学术批评界还是掀起了一股不大不小的波澜。

尤为值得一提的是，这次论争对我国近现代音乐史研究中长期占主导地位的极“左”音乐思潮及庸俗社会学历史观进行了深刻的反省，使音乐史学界对中国近现代音乐史的史学观念有了更进一步的、清醒的认识。这次争论虽然没有能够以全豹之姿将一部完全真实的中国近现代音乐史展示给我们，却让我们在面对原有的研究成果时，多了一种更加审慎的眼光和更加理性的态度。

只有观念的改变才是真正的改变。从这个意义上说，这次关于“重写音乐史”的学术论争对中国近现代音乐史学的影响绝不会是仅仅停留在表面上的，而是具有根本性的、长远的意义。

在转变观念的过程中，“破”与“立”是两个最为关键的环节。在“破”与“立”的关系问题上，本文坚持先“破”后“立”的观点，即首先应该对一些不利于中国近现代音乐史学健康发展的观念进行反思与批评，在这个基础上形成符合当代精神和时代潮流的史学观，并在这种史学观的指导下开展研究。在这个问题上，既需要一步一个脚印进行个案爬梳的实干精神，也需要从宏观上对历史观进行整体审视的学术能力和勇气。重写音乐史，批判性思维和建设性思维同等重要。

这次争论在重点讨论中国近现代音乐史问题的同时，也对较为宽泛意义上的音乐史学问题有所涉及，且取得了一些令人满意的理论成果。比如，关于音乐史学专著与音乐史教材的写作规范问题，关于史观、史实、史料与史论的相互关系问题，关于音乐史学与其他兄弟学科之间的相互关系问题，关于史学规律和学术研究方法的共性与学术著作个性化写作的相互关系问题，等等。这些问题在音乐史学研究领域都是具有普遍性意义的学术命题。由此可以预见，这次学术讨论对音乐史学乃至整个音乐学学科的发展来讲，其影响与意义都将是广泛而深远的。

（本文原载《音乐与表演》2007 年第 1 期）

李 铭　晨 鸣

“重写”的追问与反思

——对中国近现代音乐史重写问题提出与讨论的思考

“中国近现代音乐史的重写”问题的提出和讨论，从香港音乐学者刘靖之在20世纪80年代后期提出汪毓和编著的《中国近现代音乐史》是“中共音乐史”算起，至今已近20年，从黄旭东在天津音乐学院学报《天籁》1998年年底发表文论算起，也有近10年。关于“重写”，音乐学家梁茂春曾站在本质性话语体系的角度，赋予其真理性的表述，称其为一个“永恒”的话题。从后现代拆解本质特征的话语视角来看，“重写音乐史”话题也可以说是一个伪问题，或者说不是问题的问题。但是，在世纪之交，这个常识性问题则引起了“中国音乐史”学界一场富有深度的规模性的大讨论。由于这场讨论直接涉及中国近现代音乐史的建构问题，关系整个中国近现代音乐史学领域的整体性建设，并关联史观、史法等理论层面和史著写作与史料整理等实践操作层面，因此，这场讨论的原因特别是其深层学理原因（历史的和现实的）值得我们反思。同时，参与者多年来秉笔论战的学术智识也值得我们总结。而作为至今未果的持久战式的“重写”讨论，如何使其健康发展，并成为新一轮推动中国近现代音乐史史学发展的契机，更值得我们思考。

一、深度追问：“重写”问题提出和讨论的原因

在一定层面上，人的言说作为人的行为，之于主体是心灵的外化，之于他者是语言的对话，之于环境是思想的传播。外化是否真实，对话是否积极，传播是否可能，都应该有原因。中国近现代音乐史的“重写”的提出和讨论，作为学界真诚的学术言说，自然亦如此，并且应该更有其深层的学理原因。

（一）“重写音乐史”的提出和讨论是当前学术公共话语空间拓展的结果

自党的十一届三中全会重新确立了“解放思想，实事求是”的思想路线以来，在主流意识形态统摄下的公共话语空间逐渐得到伸张，这使学术公共话语空间逐渐扩大，并发展成多样话语并存的多维空间。应该说，这种空间环境的形成不仅是物理学意义上的给出，更是在意识形态下合法性的获得。正因为有这样合法性的公共话语空间的逐步确立，文学较早地提出了“重写”问题，并进行了不少新的尝试。正因为有这样的空间，有先行的同类学科的“重写”对话以及实践，“重写”音乐史的言说得以拉开序幕并上演。

（二）“重写音乐史”的提出和讨论是史观和史识催生之结果

史观和史识是治史者的依托。不同的史识和史观必然影响和制约着评价“历史”事象的标准，进而影响对“历史”的评判。统观争论的文章，参论者似乎都没有否认自己的史观是唯物史观，但也可以认定，在史观上有部分学者是倡导多样的，也就是只要有利于推进学术研究，都应该“拿来”为我所用。这正如邓小平同志所说：不管是白猫还是黑猫，抓到老鼠都是好猫。正因为史观从过去相对机械式的唯一到当下统一中的多样发生了深刻的变化，所以历史写作主体的史识产生了不同的结果，以至于主张重写。当然，如果仅此而已，可能还不至于有当下的笔伐，这里深层还蕴含着作为学人自我确证的人文关怀和学术良知。如果说前者更多是理智，那么后者更多是“心智”。理智给予“重写”以原则，心智赋予“重写”以激情。两者相互激荡，“重写”之波涛自

然浪打浪。

(三)“重写音乐史”的提出和讨论是当前学术话语个性化张扬的表现

就这场争论的形式而言，从学术会议的交流，到书面文本的对话，其中不乏有陈述性的梳理，而“重写”问题则镶嵌在这种梳理的言说中，恰如水到渠成之果。当然，更有直接面对问题，指出甲乙丙丁的。应该说，无论是陈述性的梳理，还是直接面对问题的追问，在学术讨论意义层无可厚非，但从形式层，则是可分一二的。看参论者，其实他们在工作生活中大都是熟悉的，有的是多年同事，有的甚至是密友，本可以在私人学术空间交流的，甚至可以解决的问题，学者们则更愿意以文本化，放在公共学术话语空间中来交流，这与学术语境自由宽松有很大关系，但与学术话语个性化张扬也应该不无关联。

二、沉潜反思：“重写”问题提出和讨论的智识

“重写”，作为一场中国近现代音乐史史学建设少有的学术讨论，由于参与人员多为当下知名学者、历史的亲历人，如汪毓和、戴鹏海、陈聆群、张静蔚、梁茂春、居其宏、向延生等，抑或业内的热心人以及年轻学子，所以讨论智识颇丰，并彰显以下一些特点。

(一)预设一种“构想”,诉求新的共识,以至达到“重写”

在这场讨论中，有不少学者精心构建一种宏大构想式的“重写”体系。比如，冯文慈提出的注意古今对接、两种传统并进，并以此来构建新的史学，以及陈聆群呼应的以此为“突破口”建立中国音乐史学科的观点，便是在“重写”讨论中贡献的智识。应该说，这种以“构想”性标准来预设史著书写目标的智识，是参与讨论的学者们一种崇高的史学使命感和责任感之使然，这种构想如若能赋予实践，无疑是中国近现代音乐史写作的佳境。然而，如果其赋予实施，能在多大层面上能展开？的确难料。对此，有一些学者，一边给予理性的认同，一边又在实践层面提出自己的看法。汪毓和曾指出：“总的说我赞成

他提出的‘两个传统同时并存’和‘古今衔接’的呼吁。……（其）作为一种追求的理想目标是必要的，作为实际工作的具体要求，在目前还难以通盘给以落实。”[①] 居其宏认为这个观点是一个美好的愿望和构想，但也指出：“……（中国近现代音乐史）这个学科扩张构想，首先因其视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿而不大具有现实性和可操作性，以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持。”[②] 对此，陈聆群也认为：“毋庸讳言，达到这样的高度是极其困难的，以目前我们这门远没有成为学术力量雄厚、史料累积有序和研究成果可观的学科——因此还不能算是真正成型的成熟完善的学科而言，可能还只能是提出了一个可望而不可及的目标。”[③] 可见这个构想在当前的操作层面是应该有不少难度的。因此，笔者认为，这份关于“重写”的智识，其作为中国音乐史的建设目标，是学者们贡献的宝贵的学术资源，当下史学建设虽不能至，但可心向往之。然而，在当前的实践操作方面，切实加快中国近现代音乐史的学科建设，似乎更应该把握当前良好的学术机遇，在共同求真的基础上，扎实做好基础工作。

（二）用宽宏的眼光对待中国音乐的史学工作

“重写”问题主要是针对中国近现代音乐史史学建设的历史和现状提出的，然而，由于汪毓和编著《中国近现代音乐史》是自 20 世纪 60 年代以来历时 40 多年积累之成果，是颇具代表性的专业通史著作，所以其在一定程度上成为了讨论的焦点，并且参与讨论的多篇文章在不同程度上指出了这部著作存在的问题，有的甚至明确指出该著要“重写”。针对这样的观点，有学者指出在当前良好的环境下，应该坚持多元，使史学写作多样化。戴嘉枋认为：“从宏观方面来讲，我觉得应该更宽容些。我们的近现代音乐史可以是多种多样的，

---

① 汪毓和：《关于“重写音乐史”问题的几点感想》，《黄钟》2002 年第 3 期。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

③ 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《陈聆群音乐文集》，上海音乐学院出版社 2004 年版。

可以说是艺术的音乐史，为什么就不能说是共产党的音乐史呢？从政治和音乐的结合角度就可以写一本史。我觉得角度应该是多元的。如果纯粹从西方音乐传到中国来后这个角度对中国近现代音乐史的发展进行阐述是可行的。如果是从维护民族音乐的角度来讲，也未尝不可。所以，不要认为一种观点、一种看法与自己不一样，首先就从合理性上把它否定掉。要使我们的史学更丰富、更多元化，就需要一种宽容的态度。当然，很多东西在自己的研究过程中会有很多的新的看法。”① 在这段话中，戴先生非常鲜明地表明了史学工作者应该以宽容的态度对待各种史学观点和史学研究，不同的学术观点都应该允许存在，而不能以自己的身材尺度定做他人之衣，显然，这种观点是值得我们注意重视和倡导的。在当前的“重写音乐史”讨论中，存在对“左”的思想影响进行反思的同时，诉求音乐史重构的明显现象，从学理层面而言，是没有问题的，但是，在实践操作层面，应该谨防史著书写在试图规避一种主流意识形态的同时，却有可能在自觉与不自觉之中操纵着另一种意识形态的话语。因为这在根本上似乎仍没有走出传统的非 A 即 B 的二元对立的思维模式。借用中国音乐学院近现代音乐史专业教师余峰的话说，这还是“意识形态”反“意识形态”。应该说，这种思维模式在自然科学中是很有用武之地的，但在人文科学中是应该具体问题具体分析的。其实，这个问题我们可以在“重写文学史”的讨论中获得智力支持。如赫牧寰在《“重写”“重读”可能的精神、意义及缺失》一文中谈到“‘重读’或‘重写’以规避主流意识形态话语为出发点，但所面对的40年代到80年代初的文学史具象的讨论，又很难与当时的主流意识形态相隔绝。这就使得非意识形态化的文学史写作、文学经典重读实践出现了‘盲视’或‘误读’，而终归于文学史写作上的虚无主义和文学经典重读时的实用主义。在西方现代性观念导引下，以作家与主流意识形态话语的对抗与否判定其在文学史上地位的高和低，实质上仍是在所谓的美学评价后，蕴涵着强烈的政治评

① 戴嘉枋：《用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《南京艺术学院学报》2004 年第 4 期。

价”[①]。该文论是对已有的重写文学史专著反思后得出的自己见解，应该说，其中指出的历史对象所蕴含的客观矛盾在这段音乐史中也是同样存在的，有的甚至有过之而不及。因此，在“重写音乐史”的讨论，要更客观地看待历史对象，解决其中矛盾，应该用宽宏的、发展的眼光来对待史学工作。

（三）以前瞻性的眼光强调踏踏实实的做力所能及的史学研究工作，这是“重写”讨论贡献出的一份感悟性的智识

上海的陈聆群老师在《关于“重写音乐史”的一封信》中谈到“如果我们想通过现在重提‘重写音乐史’的讨论而有所获的话，就应学‘重写文学史’的做法：（第二点是）采用建设性思维，而摒弃批判性思维（实际是破坏性思维），决不能光批不建，甚至因过分挑剌或着力维持，以致使人望而却步，不敢涉足”[②]。这段话中明显蕴含的一层意思：强调要从实际出发，真正从“写”开始，做脚踏实地的工作，无疑这是应该值得每一个治著中国音乐近现代音乐史者注意的智识。当前，史学建设在文化商业化、经济全球化的领域中已是边缘化的学术活动，我们的学者们还留得一份真诚的学术之心、学术之情、学术之力，辛勤劳作于这一方隅之地，实在不太值得在一些难以达成共识的问题上进行学术资源的消耗。对话是为了交流，更是为了有利于该学科建设，而要建设唯有实干。

三、建设性构想：“重写”问题提出和讨论的健康发展

（一）以平和的学术态度和宽宏的学术视野对待史学的讨论

一般而言，态度是情绪的外在表现，更多属感性范畴，学术的讨论更多属于理智活动。然而，两者总会相互影响。好的态度，作为好的情绪反应，有助

---

① 赫牧寰：《“重写”“重读”可能的精神、意义及缺失》，《北方论丛》2006年第4期。
② 陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《陈聆群音乐文集》，上海音乐学院出版社2004年版。

于人的理智活动，因此，学术讨论应该有平和的学术态度。“摆事实，讲道理”，这是学术态度平和标准的大众性话语表述，是内化于每个学人心中规制学术话语的标尺。倘若大家能从这一点出发，重写音乐史讨论的健康发展就有了良好的基础。对此，余峰的《重读“重写音乐史”文论之误释》中有一段话是对我们有启示作用的，他说：“因为历史是人的历史，人的历史就要求在书写过程中，首先尊重人、理解人、爱人；同时也应尽量摒弃‘讽刺’与‘骂街式的’‘文革’语言操作风格。有了这个前提，‘重写’的历史才会更近乎合理、更鲜活，‘重写’的真正意义方能显现。”① 客观地说，任何学术讨论是人的讨论，人性既独具理性之光华，也颇具情感之内力，加上中国有着深厚传统社会的血亲结构的基础，所以这种学术不可能不融合着情感因素。同时，因为参与这场讨论的学者前辈大都是近现代音乐史书写的亲历者，所以更不可能剥离情感的影响。当然，学术研究本身并非一定要隔离情感，事实上，任何学术研究都是与情感紧密联系的。因此，问题不在于有没有情感，而在于如何把持情感。我们认为，学术讨论应该以平和的态度、开阔的胸怀，以宽宏的学术视野，进行“伯雷托”式的对话，互补性互动，共同促进，应该谨防消极纳什均衡式的交流。

（二）学术讨论和史著书写齐头并进，力求以双赢的学术效益开展史学工作

中国近现代音乐史，从整体的构架到具体史实和人物对象，客观上都存在诸多棘手问题。这些问题在一定程度上已经囿限了不少年轻学人投身于该学科的热情和积极性。汪先生在《我是如何进入音乐之门和为什么选择了音乐史研究和教学之路》中有一段话：“有人说，进行中国近现代音乐史的研究和教学很危险，一不小心就容易触雷，还不如搞古代史或外国史安全。”② 因此当前我们在座谈论道的同时，千万不要只论不著，这样势必使该学科让人望而却

---

① 余峰：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》2006年第3期。

② 汪毓和：《我是如何进入音乐之门和为什么选择了音乐史研究和教学之路》，《中国音乐学》2003年第3期。

步。对于史著的“重写”，著名的史学家钱穆先生的观点应该对我们有启示，他在《中国历史研究法》中谈及通史的写作时说：“历史是可以随时翻新改写的，而且也需要随时翻新改写的。……（而且他还认为）你也写一本，我也写一本，写的人多，公平意见也可从此产生，这就成了这一时代的历史定论。”①或许真正的写史没有这么轻松，但只要倡导多写多著，争取中国近现代音乐史著的百花齐放，达到讨论和书写共赢应该不是梦想。

(三)以终极关怀为目标

史学研究，因为它不是纯形而上的抽象逻辑的建构，也不是纯形而下的编年式的记载，而是从具体史实出发，做经验性的总结，在自始至终都力求“客观”的基础上进行理性的提升，以求得因果，并资鉴未来。而这作为前提的“客观”本身又是一个问题。从认识论角度看，在人文科学领域里，“客观”不可能是存在的客观（指纯粹的客观），因为“人”永远不可能复现过去，所谓历史的“客观”，由于人认识感知的囿限，根本上决定了此“客观”，实际上是历史的“片断事实”，它决不是“虚无”（除非有意为之），但却一定是理智和知性的“产物”。因此，就这一点来看，实际上历史研究就是用理性建构的“产物”来规尺“客观”。如此，其意义链在一定程度上断裂是一种自然，而真理之解终将难求。既然如此，不妨信奉逻辑，然而，逻辑本身也常常不可靠，因为它在人文科学域的唯一性常被有效质疑。波普就曾说“凡是有具体内容的命题，或者由于所能够表达的经验的有限性而永远是有可能被证伪的”②。这样看来，史学研究有着必然的误读性（这一定程度上也是史学的魅力），也因此有着必然的发展性。但是，若这样的话，人类求取史学的真理不就成为堂·吉诃德战风筝了吗？不然，人的事归根结底要在人身上求结果，逻辑根本上一定是“人”的逻辑。史学家若能以人为终极关怀，以建构人类理想的心灵寓所和精神家园为目标，在此基础上进行“重写”的学术对话，那么“重写”的讨

① 钱穆：《中国历史研究法》，生活·读书·新知三联出版社 2001 年版。
② 赵汀阳：《没有世界观的世界》，中国人民大学出版社 2005 年版。

论一定能健康地发展下去。

一言以蔽之，“重写”问题的提出和讨论有其深层学理原因；讨论本身滋养了诸多学术智识的光华；要使讨论健康发展，则应该以平和的学术态度、宽宏的学术视野和双赢的学术效益观来把持我们的对话空间，同时也应该以对人的终极关怀为目标，真正以人为本。基于此，我们认为，“重写”问题的提出和讨论是有历史和现实意义的。怀特海就曾说：“理论的冲突不是一种灾难而是一种幸运。”[①] 梁启超也说：“凡‘时代’非皆有‘思潮’，有思潮之时代，必文化昂进之时代也。”[②] 所以，“重写”作为理论的探讨，作为一种当代或彰或隐的文艺思潮的分支，它的健康发展必将有助于21世纪的中国音乐史学理论建设，以形成昂进之势。

（本文原载《江西社会科学》2007年第8期）

① ［英］A. N. 怀特海：《科学与近代世界》，何钦译，商务印书馆1959年版。
② 梁启超：《中国历史研究法》，河北教育出版社2000年版。

刘靖之

《中国新音乐史》（增订版）序（节选）

2002年11月11日，本书作者收到武汉音乐学院学报《黄钟》编辑部的电子邮件，邀请本书作者参加该学报于当年第3期里有关“重写音乐史”的讨论，本书作者回复谓要讲的在《史论》和《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》都讲了，《黄钟》若有兴趣的话，可以转载《几点澄清——对〈中国新音乐史论〉评论的回应》，并寄赠了《中国新音乐史论》上、下两册和《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》给《黄钟》编辑部，结果不了了之。

据《黄钟》刊登有关“重写音乐史”的三篇文章，“重写音乐史”这个口号是由上海一位音乐学者提出来的。这个口号本身就清楚地显示了它在逻辑上的不通和思想上的僵化。所有历史论著都是作者那个时代的观点的产物，别人是无法重写的，也无法任其消逝的。再说，由何人重写，由原作者本人或由另外一位学者来重写？为什么要重写而不另写一部？史学著作是学者个人的研究成果或是某个群体的集体创作？冯友兰的《中国哲学史》可以算是重写历史的一个例子，但汪毓和《中国近现代音乐史》20世纪90年代的修订本却不是“重写音乐史”，因为在修订本里，汪毓和只是在材料上做了些增补、在评论上做了些调整，但在观念、体例、论述的发展上与1984年初版大同小异。

综观讨论“重写音乐史”的三篇文章，我们会发觉北京的两位学者把重写与修订、增补混淆起来。“重写”意味着从内容、观点、角度乃至体例、结构、

研究方法上把一部已印行发表的专著重新撰写，也就是说，“重写”的作者是针对某一个文本来再写一次，否则就不是“重写”。照常理来讲，应该由原作者来“重写”，有独立思考能力、有独到见解的音乐史学者不会根据另一位作者的论著来“重写”，因为从学术独创和知识产权的角度来讲，“重写”有违学术原则和逻辑。本书作者只想与中国各地的作曲家和音乐史学者共勉，不要由某一个群体来进行重写。

学术著作是学者一个阶段的研究产物，随着岁月的增长，思想更成熟，学养更深厚，观点与角度更独到，那么后来的著作将是以前著作的伸延与发展，是另一部著作。我们需要的是更多的音乐史论述，而不是“重写音乐史”。音乐史著作可以修订，如汪毓和的《中国近现代音乐史》。如拙作《史论》，但修订不是重写。

〔本文原载刘靖之《中国新音乐史论》（增订版），
香港中文大学出版社 2009 年版〕

李方元

关于“重写音乐史”的几点思考

——历史与教育双重视角的审视

一、旧话重提

“重写音乐史”，如今已非新话题。[①] 这场讨论始于10年以前，以参与人多、涉及面广，而有较大影响。焦点问题大致在四方面：1. 近现代音乐史“从属于政治”的倾向问题（涉及历史人物、历史事件的漏写、漏评、失评，呼唤非政治视角的“新音乐史”写作）；2. “两个传统”并存及覆盖全面的音乐史写作问题（中国传统音乐的近现代衔接及纳入港澳台三地音乐史等）；3. 历史资料问题（音乐史新史料的涌入与开掘及重写音乐史史料问题）；4. 与研究与撰写相关问题（中国音乐史研究与撰写者学术视野和史学素养等问题）。[②] 这场讨论虽率先在中国近现代音乐史，但古代音乐史随后跟进，不过关注点有

① “重写音乐史”话题因受文学史界“重写文学史”启发而起于20世纪90年代，并由上海音乐学院的教师率先提出。尤其陈聆群先生一直关注并倡导从学科层面对中国近现代音乐史研究进行反思，众多学者如戴鹏海、冯文慈、汪毓和、张静蔚、梁茂春、黄旭东、居其宏、向延生、戴嘉枋、余峰、王军、冯长春等的参与回应，深化了这场讨论。

② 对此有关文章已有讨论，如冯长春《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004年第1期等。其余相关文献参见该文文末“参考文献”。

不同：1. 重启“音响”考察思路，由“曲调考证”切入，试图改变“哑巴音乐史”的尴尬与困境；2. 因新近音乐考古的推进，改写先秦音乐史呼声甚高；3. 对古代音乐史研究的反思；4. 面对古音史丰厚新成果，全面改写呼声高涨。[①] 总之，从积极角度说，学界关注“重写音乐史”，表达了推进中国音乐史研究的良好愿景，期待全面、丰满、更高品质的专著问世。

这场“重写音乐史”讨论发端于史学研究，后亦不乏教育方面考虑。冯文慈说：“中国近现代音乐史教学中，由于古今两个传统在历史上是客观存在，如何处理解决存在着许多实际困难，因而就一时难以取得共识，成为多年来的一个重要问题。”[②] 居其宏说：“在近现代音乐史教科书中显得特别急迫，并且只有从史观检视入手，才能使‘重写’实践获得科学思想的支撑。”[③] 戴嘉枋还说：“从事中国近现代（当代）音乐史教学的研究者，尤其是年轻一代的师生，亟须扩大自身的学术视野和提高音乐理论综合素养。”[④] 这些都反映了音乐史研究同教学的密切关系。

因最近教学的一次机缘，笔者从史学和教育两方面对“重写音乐史”有些思考。[⑤] 本文即起因于此。

二、“重写音乐史”：史学视角的审视

这场“重写音乐史”讨论关涉史学研究一些基本问题，如史学理论、历史资料、历史人物评价、史学成果的应用与评价等问题。下面笔者也谈点这类

---

① 如黄翔鹏提出“曲调考证”思路，并率先垂范；冯文慈对杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的择评文章；王子初在音乐考古学研究成果基础上的思考，等等。

② 冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天津音乐学院学报》2002 年第 1 期，第 9 页。

③ 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 1 期，第 5 页。

④ 戴嘉枋、张娟：《中国近现代音乐史学科在新时期发展的回顾与展望》，《中央音乐学院学报》2010 年第 1 期，第 34 页。

⑤ 尽管本文讨论的一些问题同音乐史的研究与写作有关，但重点还是提供一种从教育价值视角对中国音乐史的审视及其思考空间。

问题。

1. 音乐史研究的模式

史学研究模式对史学存在影响。在西方，音乐史研究是音乐学的基础，研究历史很长，成果显著，其研究模式或史学观也多样纷呈。在不同史观影响下，出现了各类史学著作。检视西方音乐史学发展，可以注意到，19—20 世纪初较大影响的四种音乐史理论模式，现概略如下。[①]

（1）作家史。代表人物奥地利基瑟维特（R. G. Kiesewtter，1733—1850）。他认为，音乐史的划分，不应该按照它以外的历史时代来划定，而应根据音乐自身的变迁来划分，应该关注作曲家及作品。音乐的历史呈现出“发展”、“进步”的特点。

（2）整体史。代表人物比利时菲提斯（F. Feitis-Joseph，1784—1871）。他认为音乐史应该包罗万象，兼收并蓄，应该关注整体的音乐。音乐的历史发展不是“进化”的，而是一种“变形”。因此，音乐史的研究目的应该认识音乐众多原理的历史变迁。

（3）文化史（精神文化史）。代表人物奥地利安布罗斯（A. W. Ambros，1816—1876）。他注重音乐与文化的关系，尤其是与造型等姊妹艺术的联系（如绘画、建筑、文学戏剧对音乐的影响等），强调将音乐置于属精神范畴的文化史中作历史的考察。

（4）风格史。代表人物德国里曼（Hugo Riemann，1849—1919）。他将音乐视为一种自律的独立艺术，因而注重音乐自身（即音乐构造）的形式和风格，强调音乐历史发展应该是音乐的风格的发展历史。

这些史学理论各具特点，既有强调整体的历史或艺术精神的宏观把握，也有从作曲家创作特色或作品风格的微观观照。这些史学研究模式充分展示了历史研究的多样性与时代性，以及历史自身的复杂性。它提醒人们有必要从中国音乐历史发展的独特性出发来探讨本国或本地区音乐的历史发展。这对于我们音乐史的“重写”应该是有所启示的。

---

① 俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社 1997 年版，第 42～56 页。

2. 音乐史写作的知识问题

具体而言，“重写音乐史”，其基点是音乐史知识的真实、准确和可靠。但什么是音乐史知识，这还涉及音乐史知识的理解，甚至有关知识的范围、组织及其呈现等方面，就“书写”说，一部音乐史的具体内容既会受史学模式的影响，也会受其他抽象形态的知识的影响。从书写中呈现的音乐史知识，其知识性还与结构与体例等抽象形态的知识相关联。它在以下三种维度中展现。

（1）在体例与结构中呈现。体例和结构本是一种历史理解，它可以体现音乐发展主线，合理处理历史发展中的多线多层关系，能够展示音乐发展的某种逻辑，以求全面揭示音乐发展的历史面貌。

（2）从视角与手段中呈现。视角是一种关注，手段是一种操作，找寻最合理的历史基点，把握历史发展的基本脉络，是与其视角和手段分不开的。不同的视角和手段使得音乐历史的不同侧面得到多样的开掘和展示，并得以清晰和有效的表达。

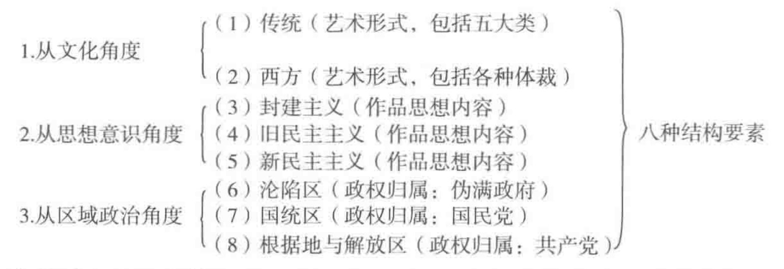
（3）由规格与要求上呈现。规格和要求与精进和质量相联系，它可以提升学术品质和知识性质。它从全方位有效地检验构思与结构、历史与脉络，叙事与形式、表述与显现（图、文、谱、音、像），使历史写作能更有效和更有价值地实现。

近年来，对于音乐史学涌现的新成果，“重写音乐史”无法回避，然却需有学理上的案断。笔者以为，考察“新知识”，除方法和心智外，文献角度的考察不可或缺。从方法上讲，历史文献的考察可为案断提供三种支持：其一，从材料的丰富性角度考察“新学科”的新成果，如音乐考古学成果亦多源自新音乐材料的发现；其二，从材料新旧角度考察“新领域”中的新成果，如佛教、道教音乐的成果与新知；其三，从材料新发现角度考察“专题研究”中的新成果，如曾侯乙编钟及其铭文对乐律学研究的推进等。这些新知因有比较可靠的资料依据和学术基础，其成果的学术价值容易明辨。当然，也还有其他的考察，如因新理论与新方法的借鉴而获取的新知，因新视角切入和剖析所获得的新知，以及因学科综合而完成的学术成果，等等。总之，接纳新知识必须有足够的准备和充足的依据。

3. 音乐发展多层多线的写作问题

历史进程往往是复杂的，音乐的发展非单层单线，而是多层多线的。冯文慈先生对“重写音乐史”持有一种态度，即“解决好两个传统并存与古今衔接问题”，从一个侧面反映了中国音乐史“多层”的特点。冯先生所讲的“多层”是文化意义上的关系。而“多线”也是音乐历史发展常态，如宋元以来逐渐成型的汉族传统音乐“五大类”就很典型。当然，整部中国音乐史的“多层多线”就更复杂，它不仅涉及历史事实部分，还涉及对此的理解。就历史研究说，历史音乐的“多层多线”可以从著述的体例与结构反映出来。反过来，从历史著述的体例与结构中亦可窥知作者对历史复杂性的理解。下面以汪毓和《中国近现代音乐史》（第二次修订版）[①] 为例来分析和讨论这个问题，即作者对中国近现代音乐史“多层多线”的理解。

概括该书结构图如下：



这是对“多层多线”的一种理解，由此形成该书基本的结构框架。实际上，该框架反映了该书作者对中国近现代音乐史面貌的基本认识：它包含三个不同性质的层次[②]：其一是文化（传统音乐、西方音乐）层次；其二是思想意识（封建、旧民主、新民主）层次；其三是地域政治（伪满政权、国民党和共产党）层次。这三个层次呈现八种结构要素，反映了音乐历史发展的多样性和复杂性。由此结构展现音乐发展的历史，使中国近现代音乐发展呈现出一种独特的面貌，同时也暗示出音乐发展的各种内外动力及其关系。

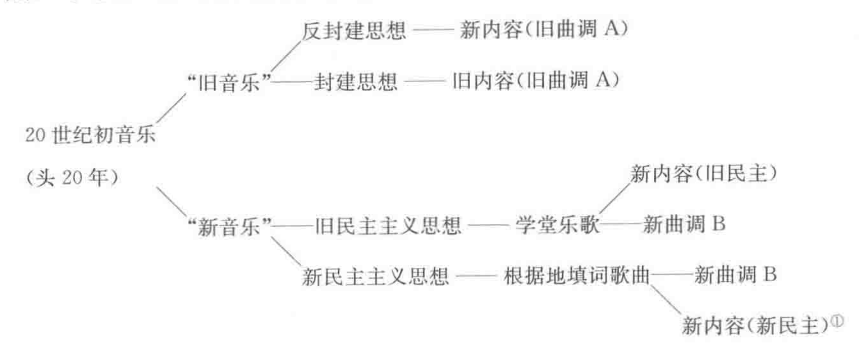
再具体到对 20 世纪初音乐“多层多线”理解和结构，汪著也呈现一种特

---

① 该书由人民音乐出版社、华乐出版社 2002 年出版。

② 实际上还有历史（时间）结构层次，详后。

点。与这种理解对应的文本结构如下：



从此处可知，20 世纪最初 20 年的音乐被归纳成“新”、“旧”两种不同的音乐类型，所谓“旧音乐”其实就是由古代延续下来的传统音乐（曲调），而所谓“新音乐”主要指在“西方音乐”的观念与理论输入后与此实践密切相关的音乐（曲调）。很明显，对“旧音乐”中的再划分不是依曲调，而是依内容，主要从是否有反叛封建思想的新内容为分剖。[②]“新音乐”亦然。它以“新”“旧”民主主义思想进行第一层划分，于是就有“学堂乐歌”和“根据地填词歌曲”之分，而学堂乐歌和根据地填词歌曲的区别，也不在曲调而主要在内容：即新民主、旧民主的思想内容方面。这样的结构，实际上包含“形式”和“内容”两种结构要素。既有艺术形式（旧音乐、新音乐）上的划分，但这里的艺术形式更多还是着眼于“中”“西”文化上的意义，而非纯粹艺术形式（当然，中西文化上的差别已内含了艺术形式上的某种区别）；也有内容上的划分，如传统民歌和新民歌、学堂乐歌与根据地歌曲的划分。但总体上看，划分主要依据在思想内容而不在音乐形式（曲调）。[③]

就《中国近现代音乐史》（第二次修订版）全书而言，我们还可注意整体

---

① 此 A 或 B 字母，表示曲调相同的意思，即 A 与 A 相同，B 与 B 相同。

② 见汪著第一章中第一节《新民歌的发展》。所谓“新民歌”，与它相对的显然是“旧民歌”，否则就无所谓新了。为何有此“新”、“旧”之分，从汪著看，所谓的“新民歌”曲调仍是旧的、“传统”的，仅有的区别只有内容。由此可以认为，此处的区分标准是“内容”。（汪著举出的四个谱例是《种大烟》、《矿工苦》、《洪秀全起义》、《引狼入室的李鸿章》）。

③ 从这里也可看见，“旧音乐”和“新音乐”的再划分，所采取的标准是不同的，前者是歌曲的“曲调”（音乐形式），后者是歌曲的“歌词”（内容）。

性的结构框架。这个框架中反映了汪毓和对中国近现代音乐史中“多层多线”的理解和认识。该结构框架由三个层次：基础层、中层和表层构成。基础层结构要素是“历史时间”，大致以近代（鸦片战争、20世纪初）、现代（20年代、30年代、40年代）为最基础的结构；中层结构要素是“政治－文化”，包括文化、思想意识和区域政治三个并置的观测角度，该层在结构上相对隐性，但对文本结构框架作用重大；表层结构要素是“历史事项”，呈现具体的历史表象，是最为显性的结构。具体结构框架概述如下①：

第一层，解决历史事件的演进时序（分阶段或时段）：近代——鸦片战争至1919年；现代——20世纪20年代、30年代、40年代（全书总体的历史事件依此时序展开）。

第二层，并置三种结构要素：第一种结构要素是“文化”，形成“中西文化”结构，解决“中”“西”音乐作为不同文化的书写，对应两条主线。其结构是：第一章、第三章（共两章）叙述中国传统音乐，第二章与第四章至第十三章（共十一章）叙述受西方音乐观念和理论影响下的音乐理论与实践。此两大部分结构重点解决中西音乐“内容”的书写，它们在时间上并置与对应。时间作为结构要素，两部分形成平行结构。② 第二种结构要素是“思想意识”，形成“政治－意识”结构，解决因“观念形态”不同而存在的不同音乐的书写，这是前九章的基本结构框架，由两条主线并置展开。其结构方式是：第一章、第三章（封建与传统观念主导下的传统音乐），与其相对的是第四、第五两章（旧民主主义思想意识主导下的音乐活动），其潜在的划分标准是封建与旧民主思想意识与观念。专门划出的第六章（工农革命歌曲与根据地的音乐）也是这一标准：因其歌曲所具有的新民主主义思想因素。其后第七章、第八章，其分剖标准亦内含“思想意识”潜在成分。再后几章，“思想意识”的结构力转弱而转为“隐性”结构要素。随之而来的第三种结构要素是“区域政

① 可参考该书的目录，结合该书目录理解此处的分析与解读。

② 即近代（第一章传统音乐）对应近代（第二章学堂乐歌），现代（第三章传统音乐的新发展）对应现代（第四章至第十三章中所谓的“新音乐”发展的所有内容）。

治”，形成“区域政权”结构，解决因“不同政权”影响下的音乐的书写，由三条主线并置展开：第十一章“沦陷区”音乐，第十二章“国统区”音乐和第十三章“抗日民主根据地即解放区”音乐。

第三层，解决历史事项的具体呈现，主要方式是以具体事件、作家、作品等①为叙事组织单元，分别在基础层和中层结构框架的基础上予以呈现。

从这里可以看出，音乐艺术形式在汪著中基本上不是主体结构要素，而全书的主体结构是：文化、思想和政治三要素。可以说，该部音乐史体现出的是“中国特色”的史学研究，它不同于西方经典音乐史学中有影响的传统史学模式，即它不是作家史和音乐整体史写作，也不是精神文化史和风格史写作，可以说它是别具一格的一种“政治—文化”史写作。②

4. 传统视角与新视角兼顾

中国音乐史研究包括了律、调、谱、器、人物、作品、机构等诸多侧面，涉及传统的乐器史、乐律学史、乐种史、表演史、音乐制度史、音乐社会发展史等多个研究领域。从社会层面讲，古代音乐呈现的多层多线性，如民间音乐、宫廷音乐、宗教音乐、文人音乐等；近现代音乐，因社会复杂的文明、文化多样性，也交织着半封建、半殖民地的社会性质，交织着新、旧民主主义的不同意识以及不同区域政权影响下的不同音乐，交织着西方音乐理论与实践同传统音乐理论与实践的文化差异，交织着不同的音乐类别、体裁风格、艺术特

---

① 实际上，汪著中结构最独特的是第十章，严格地说，该章在整部书结构中是个特例。从结构上说，此章在该书的四种结构要素中并找不到它的位置：既放不进“中西文化”结构层，也不在“思想意识”层中，亦与“区域政权”沾不上边，它兀自而立，完全是“作家史”写法，在该书结构中似乎显得孤独，从著作结构的整体看，这也是最不协调的部分。其实，这里透露出的是该书的另一个比较隐晦的叙事结构，即作家结构。这个结构是表层叙事中常运用的微观叙事手段，比如第九章《抗日战争初期的音乐创作及作曲家贺绿汀》，以及其他在“节”及以下层次中运用，如第二章第三节中的沈心工、李叔同等，第五章第一、第二节中的萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘天华，第七章第三、第四节中的青主、黄自等，第八章第二、第三节中的聂耳、张曙、任光、麦新、吕骥等，第十一章第二节中的江文也，第十二章第三、第四节中的马思聪、谭小麟等。尽管笔者没有将此列入文本的总体结构中，但实际上在操作中它还是体现有结构的作用。

② 至于该著的实际内容因受时代局限而存在的一些学术争论与不足，因与该文主旨无关，故不涉及。

征等，致使历史中的整个音乐文化世界气象万千，而尤具纷繁复杂的历史表象。所以，中国音乐史研究应该具有多样性。既应加强传统史学的研究，同时也可引入“新史学”（整体史、社会史、生活史等）的视角，力求展示丰富的音乐历史的各个侧面。

传统史学，主要是政治史，主流社会的历史。以往的中国音乐史亦不例外，古代史研究，宫廷文化背景始终是一个潜在的基本语境；近现代史研究，精英音乐（包括主流政治）和西方音乐理论（在中国的实践）亦始终是一种显在和潜在的强势话语，下层和民间音乐的历史被严重地侵削和忽视。① 这种情况致使中国音乐史研究的作业面相对狭小，局限了研究空间，与大史学学科近年的进展形成巨大反差，并拉大了差距。历史学的发展，早有许多新拓展。所谓“新史学”，在中国已有不少成果，其视野与理论可供参照与借鉴。一些颇具“中国特色”的历史音乐现象，未尝不可利用“新史学”的视野与方法作些尝试。比如，近现代“红色根据地音乐”，这个尚未得到充分重视的领域，本应进入“新史学”（社会史、生活史）的视野。过去的音乐史研究，因政治的审视与考察，强化了意识形态的维度，而忽视了“红色根据地音乐”与社会文化和历史的互动而得以在现代建构的历史现实，故难以全面、深入地揭示其社会机理及解释其与文化变迁的关系。关注“新史学”者，目前大陆音乐史学界尚不多，专门撰文者就更少。②

“新史学”的一个关注点是社会生活，即从社会史角度观照，将社会中不同层位的社会现象纳入学科研究中来，成为研究的对象，以审视音乐在不同区域与空间中的发展与变迁。比如制度中的音乐，生活中的音乐，音乐如何建构

---

① 这也是冯文慈先生在“重写音乐史”中提出“解决好两个传统并存与古今衔接问题”议题的重要学科意义和学术价值之所在。

② 我所见仅两篇：胡小东《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》（《人民音乐》2009 年第 3 期）；常晓静《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》（《华侨大学学报》2006 年第 1 期）。胡文不是专论“新史学”，而是借美国鲁滨逊《新史学》为题，谈他对“重写音乐史”的意见。常文则对“新史学”有所论及。其实，上海音乐学院洛秦教授一直关注“新史学”及其进展，有专著《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》问世，他的研究生亦对“新史学”的理论和视角多有关注，并在研究中有所尝试和应用。

生活，都市生活与市民音乐（不仅仅是作为品种的市民音乐）等。比如“乐户”研究，即是对另一种空间的音乐的研究，可视作相类研究①，它的特点是从“制度”角度对“乐制”、“乐户”、“乐籍”等音乐现象予以考察。这是向原处在主流“书写体制”外的音乐历史事象进行多角度和多方位的突围。从社会史视角看，这种突围在历史学领域已获一些成功，其理论与实际操作已转化为一批优秀的学术成果②，但在音乐史学中尚未见更多的成果。③ 由此，“新史学”研究在音乐史诸多领域里当可一试，如此音乐事项，如古代“文人音乐”、“琴乐”发展、现代音乐“社团”、当下“城市音乐”以及“社区广场舞蹈”等，都是有待开垦的大片沃土。

三、“重写音乐史”：教育视角的审视

从教育角度观测“重写音乐史”，笔者拟谈三方面问题：一是音乐史的教育性质与定位；二是中国音乐史内容的教育内涵；三是教育视角下的“重写音乐史”。

---

① 乔健、刘贯文、李天生等：《乐户——田野调查与历史追踪》，江西人民出版社 2002 年版；项阳：《山西乐户研究》，文物出版社 2001 年版；康瑞军：《宋代宫廷音乐制度研究》，上海音乐学院出版社 2009 年版。

② 比如杨念群提出“中层理论”（《中层理论——东西方思想会通下的中国史研究》，江西教育出版社 2001 年版），以及《再造“病人”——中西医冲突下的空间政治（1832—1985）》，中国人民大学出版社 2006 年版；王笛《街头文化：成都公共空间、下层民众与地方政治，1870—1930》，中国人民大学出版社 2006 年版；［美］孔飞力《叫魂：1768 年中国妖术大恐慌》，上海三联书店 1999 年版等。

③ 沈冬在《唐代乐舞新论》（北京大学出版社 2004 年版）中《破阵乐考》一章中做了点“新史学”的尝试。她从心态史视角，利用心理分析理论对唐代《破阵乐》的“燕乐化”和“雅乐化”不同类属与性质的历史变化及其含义进行了研探，试图解释三代帝王的心态与这种变化的内在关联：唐太宗为“畏威”而使《破阵乐》“燕乐化”，唐高宗因“阉割的焦虑”而使《破阵乐》“雅乐化”，而唐玄宗则因“自信”与“距离”而使《破阵乐》“审美化”。并再据贾克·阿达利音乐社会学著作《噪音：音乐的政治经济学》中“音乐是宗教和政治表征”的理论观点，试图诠释《破阵乐》历史演变中的政治权力的深层根由，从而进一步解释宫廷音乐“雅”“俗”互动的历史现象。（见第 77～89 页）

1. 教育的视角与旨趣

教育是什么角度？这一视域的核心是什么？笔者以为，其核心是价值问题，即音乐史的（教育）价值问题。就“重写”说，终极目标是知识问题，而对于教育，知识（传授）却并非终极目标，而只是达至目标的津梁。教育并不只是单纯的教学活动，它的背后是教育的目标。尽管教学的重点在于知识传递，然教育的目的却在于人的养成。从教学角度考察音乐史，它的目标主体发生转移（教育对象被凸显出来），主次位置也发生转换（被教育者和知识关系变化），由此，不仅带来对音乐史的新思考，也带来对教育本身的思考。

从教育立场考察“中国音乐史”的重写，除原来讨论的史学问题外，还有新问题回答，即音乐史的教育意义和价值。该问题不仅牵扯到“重写音乐史”中知识的方方面面，同时亦包括教育的方方面面，譬如：音乐教育观、音乐历史知识的教育意义、音乐史知识教育语境中的人文蕴藉、音乐史的教育作用和价值，等等。从教育视角看，音乐史的教育问题应相关于两个方面的重大问题：一是中国音乐史的学习价值。简略地说，即是以经济、有效、准确和全面的知识内容，为学生了解中国音乐历史基本面貌提供帮助，构筑学生的音乐历史意识，并发展学生体察事物变化、辨识现象与本质的能力；二是中国音乐史的教育价值，提升音乐史课程全面的教育功能，挖掘音乐史课程中潜在的人文价值，为夯实学生的情感和道德基础提供帮助，为人格建构提供有益的支持。

2. 音乐史的教育性质与定位

关于中国音乐史的学科性质，一个基本的事实是，它属音乐学中的历史音乐学部类。它既是音乐学的一个分支学科，也是历史学的一个研究领域。它的学科性质属人文学科。中国音乐史作为课程用于教育，其教育定位应与其学科的类属对应，即该课程除自身的知识属性外，还应体现自身作为人文学科的教育价值。由此，中国音乐史的学术性知识，必须在教育语境中有所转换，即将其体系性的学术知识转换成为有效的教育性知识。从教育目的出发，这种转换既要考虑学术性知识的选择与编排，同时亦要考虑教育的最终目标。也就是说，转化后的中国音乐史教材，它是中国音乐史学术知识的教育价值的转换形

式，应该反映学科知识与教育目标之间某种内在的联系和一致性。[①] 教材的编制和教学的目标应该在这种转换中能被落到实处并予以实现。[②] 这个目标就是：了解中国音乐的历史发展，并培养对中国音乐文化的感情。

3. 音乐史的教育内涵与教育视角的关注点

鉴于音乐史的教育定位，笔者以为，音乐史教育内涵具有三个主要特点，表现在：（1）通识性，即指音乐史的知识性质，通过学习音乐历史基本知识，并把握其基本规律；（2）基础性，指该音乐史在音乐艺术院校本科音乐教育知识中的地位，它是音乐教育中不可缺少的文化性基础之一；（3）人文性，指音乐史的教育价值，即通过学习使学生（读者）能热爱音乐，热爱音乐文化，热爱人类历史上的文明创造。

教育角度的思考，给“重写”提供一种视角。下面三个方面应得到关注与重视。

其一，全面分析与研究当前主流的中国音乐史书写，吸纳优点，弥补不足。研究教育的视角和立场，希望在考虑学科知识状况的前提下也关注教育，并思考其教育的目标。[③]

其二，既然是在当下“重写”，从知识角度讲，就应该体现当今学术的最高水平，即需体现其：1. 学术性；2. 时代性；3. 代表性。音乐知识应力求全面、严整和准确，文字深入浅出，好看好用好讲，能满足教学的时代需求。

其三，挖掘中国音乐史教材的人文内涵，充分展现其基础性、人文性和教育价值。音乐史教学，除体现其知识价值外，还应体现其教育功能与人文价值，即通过中国音乐史教学，帮助学生认识与感受灿烂的华夏文明，从独特的角度认识与感受特殊的社会文化及其艺术价值，最终让知识能转换成学生有效的人文体验，促成文明的内化和人格转化，以达到音乐史知识的教育目标。现

---

① 参见李渝梅、李方元《音乐课程编制中有关课程知识的几个理论问题的讨论》中《学科知识与学科课程》一节中的有关理论阐述。《音乐研究》2004 年第 2 期，第 18～19 页。

② 当然，从课程角度说，教材还并不能单独完成教育的功能，教学活动与教学过程也是教育功能实现的另一个重要的环节，发挥着它不可替代的作用。

③ 如前所述，作为知识生产的学术研究，因其知识的目标，可以不考虑教育的立场，但作为教材的中国音乐史，考虑教育的立场就应该理所当然。

代国人中国音乐的历史文化心理如何形成，中国古代音乐史教学责任重大；它当是最重要和最便捷的途径之一。

在人格培养中，音乐史教育价值的独特性体现在如下方面：它提供了一种文明的根基；它不仅可以利用认识来体现价值和达到目标，而且还可最大限度地发挥音乐的感性力量来实现这个目标；它使人格的建构不仅仅停留在认知层面，更深刻的是它还达至体认层面，可促成与心灵的合一。音乐的感性力量（音响、歌诗）足以使音乐史实现它的教育目标。由此，笔者以为，“感受”与“情感体验”应成为音乐史教学的重要内涵。从教育的人格目标讲，音乐史教学中“认识”与“感受”关系是特殊的：用“感受”将“知识”转化为“体认”，让知识描述的人与事内化为情感化的认同，由此可通往民族文化的心理建构。中国音乐史的教育，在这方面有着天然的便利和条件！下面举四例来讨论。

（1）对远古文明的认识与感受。远古音乐，悠久深远，对中华文明的展现意义重大：贾湖骨笛用它清亮的笛声把中国 5000 年的古代文明上推至 9000 年。就远古贾湖骨哨、河姆渡陶埙、长安斗门镇（客省庄）陶钟和襄汾陶寺石磬言，这些乐器除了知识角度所体现的 9000 年至 4000 年前的历史真实外，其背后肯定深藏着优美的故事。音乐史课堂讲解可以是：

> 在亚洲之东和太平洋东海岸广袤的黄土地上，距今九千年前生活着一群中华民族的先民，他们世世代代依偎在流淌着的一条大河旁，用勤劳和智慧创造和积累着生存的智慧，他们用乐声表达着他们的生命意识和生活愿景，他们渴望生活的充实、他们希冀子子孙孙的繁衍、他们憧憬美好的未来与希望……

让历史真实地转化为一种感受，从认识和感受双重方式去理解与体认我国的文明之源和由此所开创的东方独特的音乐文化。朦胧的远古音乐其所以可作如此尝试，是出于教育的目的：让一个历史的真实，通过转化和进入而真正成为一种心灵的真实。

（2）对社会生活的认识与感受。唐代的“声诗”，一面在展示一类繁盛的艺术活动和一种音乐文学体裁，而另一面则在述说唐代“女乐”对繁盛唐乐的贡献，再一面更深藏着“女乐”们的从艺人生、真实生活及社会地位。除“声诗”的知识性外，从声诗的“感性”真实中还可感受和体味唐代“女乐”之人生真相：幼年学艺，青春意气，中年失意，老年黯然神伤的不同的人生境遇。其实，只要我们稍加留意，一幅真实的生活长卷就会浮现在眼前：

幼年学艺。白居易《感故张仆射诸妓》：“黄金不惜买蛾眉，拣得如花三四枝。歌舞教成心力尽，一朝身去不相随。”

青春意气。元稹《连昌宫辞》：“春娇满眼睡红绡，掠削云鬟旋妆束。飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。”

生活变故。刘禹锡《泰娘歌·序》：“泰娘本韦尚书家主讴者。初，尚书为吴郡得之。命乐工诲之琵琶，使之歌且舞，无几何尽得其术。居一二岁，携之以归京师。京师多新声善工，于是又捐去故技，以新声度曲教之，又尽其妙。而泰娘名字，往往见称于贵游之间。元和初，尚书薨于东京，泰娘出居民间。久之，为蕲州刺史张愻所得。其后，愻坐事谪武陵郡。愻卒，泰娘无所归。地荒且远，无有能知其容与艺者。故日抱乐器而哭，其音焦杀以悲。雒客闻之，为歌其事，以足于乐府。”

中年失意。长孙佐辅《伤故人歌妓》：“愁脸无红衣满尘，万家门户不容身。”张祜《宫词》：“故国三千里，深宫二十年。一声《何满子》，双泪落君前。”

老年黯然神伤。卢纶《过玉贞公主影殿》：“夕照临窗起暗尘，青松绕殿不知春。君看白发颂经者，半是宫中歌舞人。”

社会地位低下。张祜《爱妾换马》：“一面夭桃千里蹄，娇姿骏骨价应齐。乍牵玉勒辞金栈，催整花钿出绣闺。去日岂无沾袂泣，归时还有顿衔嘶。婵娟躞蹀春风里，挥手摇鞭杨堤。”

（3）对学生人格的建构。音乐，如果说是“情感的回声”的话，那么广义的历史音乐就是“历史情感”的记录。音乐史所存留的一段段“音响”，是历史上的那么一群人，在那样的一段社会时空中，遗留下的那样一段“情感”经

历。由此而言，音乐史的教育目标绝不仅仅是让学生了解一首歌曲、一种曲式或知道一个人物、一段史实。那是一群人心灵的呼唤，是一段历史情感的凝聚！音乐史的一个重要任务是让今人能真切地听到历史的呼唤，感受到跳动的脉搏，触摸到震颤的心灵。在学生人格的建构方面，历史歌曲，包括其中的歌词往往能发挥其音乐史的独特作用。歌曲是一种古老而特色鲜明的音乐形式，它常存常新，它独特的情感价值在音乐史中未必得到高度的重视，尤其在那些特殊的时期。[①] 大家知道，20 世纪初的中国是个非常特殊的时代，这个时代中人们的一种特殊而复杂的情感就深藏于学堂乐歌。[②] 这样的一种“历史情感”只有从学堂乐歌中才能将其发掘。然而，能从教育角度自觉去发掘的还不多见。

其实，歌曲中的歌词是社会情感的晴雨表，是社会情感变化的风向标，是歌曲情感表现不可分割的重要组成部分。关于“学堂乐歌”，音乐史不仅是要告诉读者，20 世纪初有这样一种风潮，也不只足限于告诉学生学堂乐歌的曲调形式（来源）和内容，而还应该让学生切身感受到历史上那样的一种社会心理，那样的一段情感真实：从过去的那种对统治者和社会的个人反抗，到对国家命运的关注和对民族存亡的焦虑。其中那种激励、奋起和抗争的情感内涵反映了这种新式歌曲别样的特点及其人文诉求。请听石更词《中国男儿》：

中国男儿，中国男儿，要将只手撑天空。

---

① 如历史上的先秦“诗经”、汉魏“乐府”、唐宋“曲词”、明清“小曲”和近代“学堂乐歌”等。歌曲本是音乐最古老、最一般的形式，最贴近底层民众与社会真实生活。然而奇怪的是，随着西方“纯音乐”观念的走红，歌曲因有其歌词而被划入不能很好地体现音乐本质的那一类音乐形式，而被边缘化，由此，歌曲的社会与文化价值在音乐史中也没有得到它本应得到的那种重视。

② 见汪毓和《中国近现代音乐史》（第二次修订版）从歌词内容角度分析，归纳出学堂乐歌的七方面：1. 宣扬“富国强兵”、抵御外侮欺凌的爱国精神；2. 歌颂推翻帝制、建立共和新政的胜利；3. 配合中小学生进行所谓“军国民教育”；4. 呼吁妇女解放、鼓吹男女平等；5. 鼓吹学习新文化、倡导除去旧习俗、树立新风气；6. 向青少年进行勤学苦练和热爱生活、热爱自然的教育；7. 鼓吹忠君、尊孔的封建传统伦理道德。实际上，从歌曲的历史情感角度，这七类只是很粗的划分，这项工作还可做更进一步的细致分析。

雄狮千年，雄狮千年，一夫振臂万夫雄。
长江大河，亚洲之东，峨峨昆仑，翼翼长城。
天府之国，取多用宏，皇帝之胄神明种。
风虎云龙，万国来朝，天之骄子吾纵横。

再感受秋瑾词《勉女权》：

我辈爱自由，勉励自由一杯酒。
男女平权天赋就，岂甘居牛后。
愿奋然自拔，一洗从前羞耻诟。
若安作同俦，回复江山劳素手。
旧习最堪羞，女子竟同牛马偶。
曙光新放文明后，独立占头筹。
愿奴隶根除，智识学问历练就。
责任上肩头，国民女杰期无负。

《中国男儿》唤醒沉睡巨狮，鼓足豪迈气概，以树民族自强信念；《勉女权》呼唤男女平权，倡导文明新识，唤醒妇女以自立自强。这类学堂乐歌，音乐上的艺术性并无独特之处，然而从歌词讲，形式的练达，内涵的深邃，道理的明白，堪称歌词的一种范例。与曲调一起，却能反映那个时代中国国人最真实、清晰的“精神意愿”和“情感历史”。那是一种能让所有中国人刻骨铭心、永世难忘的声音与情怀，一种挥之不去的历史和民族情感的集体记忆。这确确实实是音乐史知识之外的另一种真实。

让“历史情感”的感性再现成为音乐史自身的要求，不仅仅让“音响”再现历史，而且让“音响”再现历史的真实情感，当是音乐史的愿景与追求。在这方面，你能说歌曲没有独特的价值?！近代“学堂乐歌”，为音乐史感性价值的实现提供了充分的机会。

（4）对艺术价值的认识与感悟。就近现代音乐史而言（1840—1949），我

国音乐创作发展最快且最有成就的是歌曲体裁。歌曲的艺术价值和社会功能如何理解，这是一个值得重视的问题。现以聂耳为例，从社会功能角度考察歌曲的历史价值，聂耳无疑有他特殊的历史地位。聂耳是一位中国现代作曲家，“中国音乐史”给予他音乐的历史定位似乎有些尴尬，尽管特别提到他在率先塑造“中国无产阶级的形象”和“深刻反映我国被压迫的劳动群众形象”① 上的贡献，但对具体体现他上述成就的音乐创作（歌曲），却不见有与之对等的高度评价。这种看似矛盾的现象，其实涉及一个理论问题，即音乐史的内涵问题。按通常理解，音乐史主要书写的是“音乐自身”的历史，而这里所谓“音乐自身”实际上主要针对的是音乐的体裁与形式，由此音乐史就往往体现为针对音乐创作技术发展历史的书写。作为作曲家的聂耳，因在音乐形式创作（技术手段上）上没有重大的突破②，所以尽管他重要，但却在所谓的“音乐”上难以发现和找到与其历史地位相称的决定性的“证据”。汪毓和对聂耳的评价，强调了聂耳歌曲的阶级性，这不错，看到了聂耳歌曲的历史价值与特点，但却无法给他音乐史上的全面而更合理的定位。③ 其实，音乐作为历史产物，它首先是一种社会产物，体现为特定的历史时空中对社会存在的价值。从音乐的社会功能角度考察聂耳音乐的历史价值，他的音乐对于他那个时代的影响及其贡献应予以中肯的评价，并赋予其相应的历史地位。他的歌曲所载录和提供的一个特定历史时期人们的“历史情感”也应该纳入对他及其作品的历史价值的总体评价之中。④ 尤其是歌曲这种艺术体裁，它对社会生活介入的程度超过了音乐的其他体裁，因此，歌曲的历史评价更应该考虑和考察它的社会功能。这个考察过程还不单单是停留于音乐形式或形态的分析，还应包括歌词方面相应的

---

① 见汪毓和《中国近现代音乐史》（第二次修订版），人民音乐出版社、华乐出版社 2002 年版，第 225 页。

② 相对于当时同时代的萧友梅、赵元任、青主等作曲家而言，聂耳在音乐形式上的创造显得没有实质上的突破和优势。

③ 见汪毓和《中国近现代音乐史》（第二次修订版），人民音乐出版社、华乐出版社 2002 年版，第 217～228 页。

④ 这就是后面要提到的音乐史研究中“见物不见人”或“见音乐不见人”的一种倾向，这是音乐史学中以音乐（物）为主体写作方式所产生的问题之一。

人文与社会文化的分析，包括它所载录的真实的“历史感情”，只有这样才能认识、阐释和揭示这种艺术形式的全面意义，尤其是它在其历史境域中特定的社会作用和应用于教育方面在“人格塑造”上的独特价值。

总之，从教育视角考虑，可以发现容易被我们忽略的书写领域。因此，“重写”音乐史，可以考虑给教育预留一个位置，给教师腾出一块感性的园地，给学生留下一个感受的空间。这样才能把理性知识和感性态度结合起来，让人们能更好地触摸到历史的脉动，还历史以亲切的可感性与人性，让逝去的历史能穿越时间的迷雾而回到现实生活的前台。

4. 中国音乐史关于知识、人文与教育的关系

美国哲学家杜威说：“历史、文献和地理课应被放置在相互尊重和文化欣赏的位置。”[①] 在我国，尊重“音乐史”课，当前是否仍是音乐教育领域必须提及的一个严肃问题。这里一方面有音乐教育界的认识问题，另一方面也有“重写”问题。“重写”问题并不仅是知识问题，亦包括教育目标问题。[②] 现有的中国音乐史，其长处是以音乐为主体，展现音乐发展的主脉。但所存不足也值得深思和探讨。比如，“见物不见人”，“见知识不见人文”，“见人不见人文”，“见音乐不见教育”。面对这些问题，从教育价值角度探讨“重写音乐史”，当有别一种考量。笔者以为，它有三个基本原则当予以关注。这三个原则是知识性原则、人文性原则和教育性原则。

（1）关于“知识性”原则。在知识的选择和新知识的接纳方面，我们强调从文明的宽度和文献的背景考察知识的合理性。强调从深层的学术和文化的多维度考察知识和阐释知识，使我们所选择的知识具有更为广阔的学术背景和更为丰厚的学术含量。

（2）关于“人文性”原则。在认可音乐史的知识属性前提下，强调音乐史

---

① ［美］特里斯·M. 沃尔克：《音乐教育与多元文化——基础与原理》，陕西师范大学出版社 2003 年版，第 38 页。

② “重写音乐史”亦有重编音乐史之意，即应是站在现有学术研究高度的编写。这种编写的一个重要目标指向是教育。如果这一目标理解无误，那么笔者以为“重写”时当应考虑教育的目的。

的人文属性，引入文化视野的广度和文学等姊妹学科对人的关注，改变以往教材“见音乐不见人”、“见知识不见人文”的局限，有针对性地凸显音乐史教材的“人文性”，以体现教材的基础性，在加强教材知识价值的同时，强化其人文价值。

（3）关于“教育性”原则。在音乐史的教育价值上，强调人文学科课程在“人的塑造”和“人的养成”上的作用。当前，音乐教育（包括艺术教育）中“人文”内涵的弱化和缺失，致使音乐史教学只关注其自身的知识属性，而远离了“人格完善”方面的积极教育作用。

笔者在此强调的是，中国音乐史的知识价值和人文与教育价值的协调。当前中国音乐史及其教学，目标偏移向知识一极，其教学强调以传授学科知识为旨归，出现了中国音乐史教学中的只“见物不见人”（古代音乐史尤甚），只“见形式不见内涵”，只“见知识不见人文”，只“见音乐不见教育”的倾向，与“音乐音乐史”的教育功能：提供认识和感受中华文明的“历史依据”和“文化基础”相脱节，与协调人的“全面发展”相脱节。这完全远离了该学科最深层的“人文性”。站在更高层次上说，中国音乐史教学应该发挥其人文价值，包括它所折射出中华文明优秀的历史文化与传统，以及它对学生“中国人”历史文化的“心理建构”和文化人格的“人文建构”。

由此，笔者以为，鉴于中国音乐史课程的人文价值，其教育目标可以调整为：在收获音乐史知识的同时，通过对中华5000年文明的体认，培育并养成对中华文明的态度、认同和热爱。它包括五个方面的具体目标①：

1. 培养对中国音乐文化特质的意识与敏感（关心）；

2. 培养对中国音乐发展的历史经验的基本了解和理解（知识）；

3. 培养对中国传统音乐文化的体认与全面的价值观（态度）；

---

① 本文“中国音乐史教育目标”借鉴了联合国教科文组织《第比利斯建议》中提出的“环境教育”五项目标。1977年，由UNESCO（“联合国教科文组织”）和UNEP（“联合国环境规划署”）共同主持召开了由66个国家参加的“政府间环境教育会议”（又称“第比利斯会议”），会上通过《第比利斯建议》。该《建议》中“环境教育”的具体内容，可参见钟启泉的《现代课程论》（新版），上海教育出版社2006年版，第39～42页。

4. 培养为延续中国音乐文化和发展中国音乐所须具备的音乐的特殊能力（技能）；

5. 为中国音乐文化的继承、保护与发展而寻求机会的行动（参与）。

这是一个教育的目标。这个目标包括教育价值实现的五条途径和五项指标。推而广之，由此看我们今天的整个音乐教育（专业音乐教育、普通音乐教育、社会音乐教育和家庭音乐教育）。我们是否有这样的思考和提问：其一是否有对音乐这种人类文明和文化遗产（包括全人类音乐文化）的关心？这种关心是否成为我们的音乐教育目标所考虑的内容？我们的教育主体是否具有去考虑这类问题的意识？笔者以为，这些提问都应做肯定回答。其二是关于知识。因无异议，故不论。其三是态度。什么态度呢？就是要培养学生对音乐的态度，如怎样看待与对待音乐，怎样看待与对待西方音乐，怎样看待与对待中国传统音乐，怎样看待与对待世界其他地区与民族的多元文化音乐？这些态度会深刻影响学生未来的音乐文化意识和对待音乐文化的根本取向。这恰恰是音乐教育必须关注和正确对待的！

四、小结

以上所论关乎音乐与音乐教育价值与观念。人的音乐观念需要通过各个层面的教育而最终形成，而绝不仅仅由音乐的知识与技术。甚至在今天这个时代，只用艺术也是不能全面地塑造完成人（学生）的音乐观和音乐价值观。艺术音乐追求的主要价值是“美”，通过对外部事物的“美”的建构，达到对人心灵的“美”的建构。这种价值观相对于过去及庸俗的物质观说，从对个人心灵建构达到对人类群体和社会心灵的建构是有历史意义的。但是对于今天全球化的世界来说，人类面临许多过去并不凸显的新问题。比如在多样化的生活世界中的多元文化观念问题，比如如何对待不同民族的价值和态度问题，等等。拿音乐来说，就是如何对待本族音乐文化和不同地区和民族的音乐文化的问题。其实，从文化来说，这已经不是孤立的音乐问题，也不是纯粹的艺术问题，甚至也不是单纯的文化问题，而是更为深层的问题，包括对各种拥有自己

文化的民族的人的“关心”、“理解”、“尊重”和“平等”问题，是关于人与人格的建构问题，是更深层次的价值问题。

我们反问，在今天我们的音乐教育中，人文内容所剩几何?！作为人文学科的音乐，它与人类关系甚密，与人类相伴时间也极长，在当今全球化时代，理应而且能够发挥它更大的作用。由此，对于音乐及教育来说，更应开放其自身的学科领域，更应获取宏大的知识视野，更应具备深厚的人文关怀。在这方面，中国音乐史更应首先担当，当仁不让。

参考文献

汪毓和：《中国近现代音乐史》（第二次修订版），人民音乐出版社、华乐出版社 2002 年版。

俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社 1997 年版。

［法］J. 勒高夫、P. 诺拉、R. 夏蒂埃、J. 勒韦尔：《新史学》，上海译文出版社 1989 年版。

常建华：《社会生活的历史学：中国社会史研究新探》，北京师范大学出版社 2004 年版。

钟启泉：《现代课程论》（新版），上海教育出版社 2006 年版。

［美］特里斯·M. 沃尔克：《音乐教育与多元文化——基础与原理》，陕西师范大学出版社 2003 年版。

（本文原载《天津音乐学院学报》2010 年第 4 期）

刘红梅

关于“重写中国音乐史”问题研究之综述

近些年来，“重写音乐史”是音乐史学界的一个热点问题，尤其对中国近现代音乐史而言，关于重写问题的论辩显得更为激烈。“重写”主要是对音乐历史的重新思考和历史著作的重新写作，是针对中国近现代音乐史而言的。“重写”之题“发端于中国现代文学史研究”[①]。1988年，复旦大学陈思和教授和华东师范大学的王晓明教授在《上海文论》开辟“重写文学史”讨论专栏，提出了以重新改造中国近现代文学史学科为目标和提倡建设性思维的要求，该专栏先后刊发了数十篇高质量的文章，“重写文学史”的学术主张跃然而出，海内外为之瞩目。“重写文学史”讨论在开始不久，就为上海音乐学院音乐学系的学者们所关注，“当时，上海文联有一个内刊，为收集各方对‘重写文学史’讨论的反响，请当时任音协主席的朱践耳同志出面，召开过一个谈‘重写音乐史’的会，当时议论所提出的和触及的问题，似比‘重写中国现代文学史’更迫切。‘重写音乐史’之议也由此搭上了‘重写文学史’的便车，在一段时间里，曾经成为热门话题”[②]。从20世纪90年代至今，戴鹏海、黄旭东、汪毓和、陈聆群、梁茂春、冯文慈、居其宏、刘勇、周柱铨、冯长春、乔邦利等专家学者纷纷撰文，积极投身到“重写音乐史”的论战中来，就“重写音乐

①② 陈聆群：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》，《黄钟》2004年第1期。

史”的有关问题进行讨论。争论的焦点涉及音乐史的研究方法、写作理念、如何认识和运用史料以及用怎样的历史观来看待历史人物、历史事件等一系列史学问题，其实质是希望音乐学界有一本“恢复历史本来面目”的近现代音乐史著作。借此，笔者将近年来有关“重写音乐史”的文章进行了一番较为详尽的梳理，希望能够对“重写音乐史”问题的研究及其践行有所裨益。

一、重写必要性之探讨

(一)有关“汪著”的论辩

提到重写音乐史，不能不提汪毓和编著的《中国近现代音乐史》（以下简称“汪著”），该著作是大陆的同类著作中出版最早（1961 年作为中央音乐学院的试用教材内部出版，1984 年由人民音乐出版社正式出版，1991 年再由该社出修订版）、再版次数最多（至今修订本已重印 6 次），而且是最早用作中央音乐学院教材，并被其他高等音乐、艺术院校及高师音乐系科用作教材或教学参考书目的较具权威的著述，其使用之广泛、影响之深远，由此可管窥一斑。关于“汪著”的争论，自“重写音乐史”话题的提出之日起就没有停止过，主要体现在以下几个方面。

1. 认为“汪著”是一部“中共音乐史”，是大陆在错误思想指导下的产物，必须整个推倒重来。

持这种观点的主要以香港的刘靖之先生为代表。在 20 世纪 80 年代后期，在香港大学亚洲研究中心所组织的有关新音乐问题的第二次座谈会中，刘靖之先生明确地“指责”“汪著”是“中共音乐史”。“所谓‘以我为主’是指以中共为本位这个大方针来决定内容，凡是为中国革命贡献过力量的、有所建树的党员音乐家，在汪毓和的这本史书里均占有一席地位，其中聂耳与冼星海是最主要的两位音乐家。因此作者在《新音乐奠基时期》（1920—1936）一文里称

这本史书为‘中共音乐史’。”①

2. 从“汪著”中对个别具体问题的不同评价出发，并由此认同目前中国近现代音乐史在工作上还存在受“左”的思想的严重影响，应该“还历史以本来面貌”。

持这种观点的主要是以黄旭东、戴鹏海、冯灿文等为代表。1998年，黄旭东对“汪著”进行了较为全面的公开批评，他指出了“汪著”存在一个致命的弱点，即“它基本未能体现出音乐文化现象的整体性、多面性，尤其是没有体现出音乐文化及其发展本身所具有的独立性、特殊性的品格，亦即主体性；它主要突出和强调了音乐文化的阶级性，对政治的从属性”。并从14个方面列举了“汪著”中应该入史而被忽略或遗忘的人与事（曲），即“蔡元培及其音乐思想理论与实践”、“萧友梅及其音乐创作与理论著述”、“杨仲子及其专业音乐教育”、“吴（梦非）、刘（质平）、丰（子恺）及其师范音乐教育”、“李华萱及其普通音乐教育与学术贡献”、“程懋筠及其思想论与实践”、“柯政和及其音乐书谱写与出版”、“杨荫浏及其音乐理论研究”、“萧淑娴的器乐创作”、“黄源洛的歌剧《秋子》及其演出”、“郑志声及其指挥的交响乐团”、“卫仲乐及其中国民族管弦乐队”、“查阜西及其琴学运动”、“查哈洛夫等外籍在华音乐家”等。基于这些事实，黄旭东认为，“‘汪著’基本上是一部残缺不全，顾此失彼；条块分割，缺少联系；苛求前人，有违事理；全书体例，前后不一；篇幅安排，不合比例，未能全面论述中国近代音乐文化自身发展规律的音乐史作”。②

戴鹏海则称“重写音乐史”是“一个敏感而又不得不说的话题”，他指出：“之所以又不得不说，是考虑到后来成为教材的《中国现代音乐史》（即“汪著”）是在‘左’倾思潮泛滥成灾的大跃进时代的特殊历史条件下编写成书的。十一届三中全会后虽有所调整，抹掉了某些过于明显的‘左’的痕迹，但并未

① 刘靖之编：《中国新音乐史论集》，香港大学亚洲研究中心1998年版，第102页。

② 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目 要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》1998年第3期。

从当年以‘阶级斗争为纲’的指导思想的阴影中走出来，总体框架并未按照‘解放思想，实事求是’的精神作根本性的改变。由于它未能客观、公正、真实、准确、全面地反映20世纪上半叶中国音乐的历史进程，继续将其作为教材传授给21世纪的音乐学子，必将形成误导，显然是极不负责的”。文章还指出：“对于曾为中国音乐发展做出巨大贡献的音乐家如李抱忱，汪著从1961—1991年的30年间，只字不提。直到修订版问世，才轻描淡写地提了几句。”①

2002年，戴鹏海又结合“汪著”对陈洪等一批音乐家的“错判”（或以是为非，或以非为是），且已造成严重后果的“个案”（包括已作为“定论”写进史书的，或虽未来得及写进史书却以“定论”的架势出现的），提出应当“还历史本来面目，以正视听而防谬种流传，贻害后人”②。

与戴鹏海观点相同的是，冯灿文提出了“解放思想，实事求是，继续深入地研究中国近现代音乐史”的观点，表示了对戴鹏海的支持。冯灿文表示，读完了“戴鹏海的文章，觉得中国近现代音乐史确实是中国音乐界尚存在的一个问题。不但是音乐院校尚缺少一本比较适用的教材，而且在音乐界人士的思想中存在一些分歧，因此，有必要继续深入地研究中国近现代音乐史”。③

居其宏则从学理和逻辑分析的角度，剖析了汪毓和文章中若干学理错误和逻辑矛盾，指出“小白本”（即“汪著”）的根本症结正在于其历史观中庸俗社会学及机械唯物论的弊端，从而更显出史观检视的重要性。居其宏指出：“音乐界这种理论上的机械论和庸俗社会学，以及组织路线上的宗派主义和关门主义，在那个‘小白本’中体现得尤为典型而深重。”据此，居其宏指出：“‘重写’之所以成为当代音乐史学研究之第一要务，其最重要和最基本的使命，是它对历史教科书中‘史观检视’的强调和侧重，特别要对我们以往在理解、运

① 戴鹏海：《重写音乐史——一个敏感而又不得不说的话题》，《音乐艺术》2001年第1期。

② 戴鹏海：《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002年第3期。

③ 冯灿文：《解放思想　实事求是　继续深入地研究中国近现代音乐史》，《音乐艺术》2002年第2期。

用唯史观方面的理论与实践进行严肃的科学的再认识和再估价”。[1]

对于居其宏的观点，周柱铨则不以为然，他对居其宏所涉及的有关对“汪著”的一些评价问题提出质疑，提出应当“以人为本，尊重别人的劳动”，并指出“‘汪著’还是一本不错、可用的教材或参考书”。[2]

面对“汪著”声浪迭起的“口诛笔伐”，也有一些专家学者公开发表反对意见。刘勇第一次提出了将汪毓和先生定位于“史学大师”的评价，他说：“‘汪著’的两次修订，充分体现了一位音乐学家、一位史学大师的严谨的学术态度和永不停止的前进脚步，以及对学术、对读者的高度责任心。”[3]

对于上述专家的种种质疑和诘问，汪毓和进行了回应。汪毓和指出，“我也曾在不同场合简要公开表明了一些原则性的看法，如在 1990 年，我曾在香港当面向刘靖之表明我不同意他上述的、所谓‘中共音乐史’的意见，理由是这个批评既不符合事实，又不是学术性的讨论。对黄旭东同志的批评，我在 1999 年第 1 期的《中国音乐》上顺便表示欢迎大家对我教材的批评，但没有专门对黄的批评具体一一作答。当然，在那年第 1—4 期的《中国音乐》上，我曾连续发表了自己有关音乐历史研究和教学的看法，其中有些意见是与黄对我的批评有些联系的”[4]。

对戴鹏海的批评，汪毓和表示，“这些批评无疑是对今后我们的工作改进有意义的。但是，我不认为我的教材（包括其他同行所编的教材）一度没有提李抱忱的这些情况都是出于一种故意的‘回避历史’。对于像李抱忱这样在抗日战争以前曾经为推动北平学生歌咏活动有过一定贡献的前辈，是不该遗忘的，而且我认为当时所有从事编写中国近现代音乐史的作者并没有对李抱忱都遗忘。问题是作为给本科生，学时只有一个学期用的通史教材，对过去的音乐家究竟应写多少才合适，这就要从实际出发来考虑了。在音乐通史中哪些音乐

---

① 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张———陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

② 周柱铨：《评一篇“过火”的“批评”文章》，《艺术研究》2005 年第 4 期。

③ 刘勇：《几部音乐学著作的再版再印杂感》，《中国音乐》2006 年第 1 期。

④ 汪毓和：《关于“重写音乐史”问题的几点感想》，《黄钟》2002 年第 3 期。

家该列入，哪些可不列入，列入了应占多少篇幅，这都是可以允许作者自己决定的学术问题，如果要对这些问题都必须提高到政治高度去对待，恐怕倒是一个新的值得深思的问题了”。他还进一步指出：“戴文如此强调这个问题，是想通过‘李抱忱被遗忘’作为进一步在历史研究和教学这个领域进行深入‘反左’的突破口。”①

总的来说，“汪著”作为阐述中国近现代音乐史问世最早、版次最多、影响最大的一部著作，其使用时间的跨度之长和出版次数之多，为新中国成立以来同类著作之绝无仅有，因而其所产生的影响也远非其他同类著作所能望其项背。它对20世纪前半叶的中国新音乐发展脉络进行了梳理，为中国近现代音乐史研究构建了学术框架，积累了大量史料，培养了后继人才，对这一学科日后的发展与繁荣作出了积极贡献，如若“汪著”真有缺憾，那它本身的不足（如部分内容不符合历史原貌）也与其积极作用的影响一样巨大。居其宏对此曾经深有感触地说：“事实上，从我本人学习音乐、从事研究的经历看，无论‘小白本’也好，后来的修订本也罢，这种影响确是一种客观存在——直到80年代初，我依然认为陆华柏、陈洪等人的言论在当时的历史条件下是完全错误的，左翼音乐家对他们的批评正当而又必要。至于在历史观方面的‘左’的影响，则更深刻地存在于我的早期文论中，常常左右着我的历史评价尺度和感性目光。这种影响至今也不能说已经被完全挣脱了。当然，将这一切完全归咎于‘小白本’，及其他相关史著也有失公允，而是那个时代‘左’的思潮长期培养和强烈熏陶的结果；但作为这股思潮在音乐史学界的重要载体之一，它对音乐后生的消极作用怕也难以否认。”② 连居其宏这样的音乐理论家都尚有此感，更何况那些对于音乐史知识根基薄弱、求知若渴的青年学子了。教材不等同于一般的专业论文，二者使用的范围和读者不同，尤其是史类的教材更应该体现全面、客观、公正的历史事实。专业论文存在争议，原本无可厚非，但如果作

---

① 汪毓和：《戴鹏海文章“还历史本来面目”读后感》，《音乐艺术》2002年第4期。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期。

为学生上课用的教材，其内容还存在值得商榷的地方的话，那么这种错误流传的贻害将远远超过著作本身，而非一代人两代人所能纠正。

（二）从史学发展和史料学的角度论证“重写音乐史”的必要性

此种观点以梁茂春、刘再生等专家为代表。梁茂春指出，“‘重写音乐史’的观念具有一个扎实的哲学基础，这就是：世界万物是永远在变化的，音乐生活是永远在发展的。永远会有新资料的发现和新观念的提出。‘重写音乐史’正是音乐史研究的活力和生命力之所在”①。刘再生认为，“重写音乐史是历史研究的必然规律，也是史学工作者的历史职责。音乐史学界存在‘无须’重写音乐史和‘必须’重写音乐史的两种极端倾向。历史学家有权坚持自己的学术观点和主张。新材料、新观念和新成果的涌现是促使音乐史‘解构’与‘重构’的三要素，也正是基于这样的三大要素，才会形成当前‘重写音乐史’的客观条件”②。

冯长春认为，在论及“重写音乐史”时，首先要面对的不可回避的根本问题是“在音乐史学的研究与写作中，在什么层面上必须重写？在什么层面上无须重写？在重写音乐史的讨论中，有哪些问题更值得我们沉思”。至于在什么层面上存在“必须重写”，他认为，“新的史料的出现以及对史料的研究与证实之后，就必然会引起个别或局部历史的重写，尤其是那些足以填补史料空白或影响、改写历史进程的重要史料，会成为我们对历史重写的最有力的证据”。他同时也指出，“史家在音乐的审美评价上所得出的不同结论却并不存在必须重写的问题。因为在审美价值判断上，没有一个科学的标准，也没有一个普遍的规范”。③

总之，学者们的观点无论是出于对“汪著”的褒贬关注，还是出于对音乐

① 梁茂春：《“重写音乐史”——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期。

② 王同、丁同俊：《中国音乐史学会第八届年会暨中国律学第四届年会综述》，《音乐研究》2004年第4期。

③ 冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004年第1期。

史本身发展的使命责任，字里行间都透露着对“重写音乐史”的高度关注，由此也暗示了“重写音乐史”的重要性之所在。“重写”潮流显示出某种独特的气质，这主要表现在一种激烈的论辩上。最初，这种论辩性集中在“还历史本来面目”等呼吁中，后来发展为对音乐史学科本身发展内在要求的关注上。尽管意见不同，但大家的目的却殊途同归，讨论的焦点是一致的，那就是“重写音乐史”已经成为一种必然，势在必行。

二、重写之理论思考

至于如何“重写音乐史”，专家学者们更是各抒己见，百花齐放，高论迭出。综合起来主要包括以下三个方面：

1. 从整合史学观的角度，思考“重写音乐史”问题。

冯文慈提出，“要正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题”①。

对于冯文慈的观点，陈聆群作出积极响应，表示“应正确估量1958年的编史工作及其影响，解决好两个传统并存与古今衔接问题，将探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现化转型，作为‘重写音乐史’的一个突破口”②。陈聆群认为，“中国近现代正处于由原来传统的旋律衍变思维为主与一度创作与二度创作不分的音乐创造机制，向着发展多声性思维和创作与表演分别发展的音乐创造机制转型的过程中。如果要写中国近现代音乐史上的音乐创作，就应写出这种转型的过程。如果我们一味地以西方音乐史为模本，又将传统音乐摒弃以外，如此下去，必然写不出真正具有中国特色的近现代音乐史来”③。至于“重写音乐史”的态度，陈聆群认为应以“诚信的态度、扎实的

---

① 冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，天津音乐学院学报《天籁》2002年第1期。

② 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第4期。

③ 陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》2003年第1期。

工作，来参与‘重写中国近现代音乐史’”①。

汪毓和认为，“两个传统同时并存是客观的事实，不承认是不行的。但提出要两者在写史中求得‘平衡’，恐怕一时难以实现”。但同时他也指出，“‘古今衔接’也是从精神上讲非常重要，但在实际操作上也要‘实事求是’。理由是两者发展的大环境发生了根本性的变化，最主要的改变是在古代史中不存在‘两种传统并存’的问题，因此，要将古代史与近现代史两者进行‘衔接’就不可能同等对待。客观的社会生活已发生了天翻地覆的变化，我们对待古代音乐文化的继承和发展就不能不考虑这个问题”②。

对于陈聆群的观点，居其宏提出质疑，认为陈聆群的观点实际上是“一种学科扩张构想，无论在理论和实践两方面都不可行”，因此建议“将近现代音乐史‘重写’的突破口择定在：将传统音乐在近现代的历史演变也纳入这门学科的研究视野中来，‘解决好两个传统并存与古今衔接问题’及‘探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型’，以‘构筑一部统一完整的中国近现代音乐史’只是一个美好的愿望，一个大胆而又雄心勃勃的构想。这个学科扩张构想，首先因其视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿而不大具有现实性和可操作性；其次也与音乐学现行学科群落生出新的难以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持有关。择定这一突破口，在学理上也存在着若干矛盾，首当其冲的是学科扩张之后与相邻学科之间的重叠和由此而造成的矛盾”③。

冯长春认为，音乐史的重写是历史的必然，史书的写作是在历史的批判中构筑批判的历史。“新的史料的出现引发音乐史的重写是个史学常识问题，史学研究中对历史的误读、曲解甚至歪曲，同样必然会导致对它的重写。”文中还指出，“重新反省音乐史研究中的‘史学观’并对其进行合理科学的定位，

① 陈聆群：《从“重写文学史”到“重写音乐史”》，《黄钟》2004年第1期。

② 汪毓和：《站在历史的坐标上》，《音乐周报》2003年第5期。

③ 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期。

同样是解决音乐史学写作中‘重写’问题的关键”[①]。

2. 从检视历史观的角度出发，思考“重写音乐史”问题。

居其宏认为，重写音乐史应坚持“史观检视”的原则，要“站在我们经过20年改革开放才获得的新的时代高度，运用唯物史观，对我们所从事的各个领域的史学研究，从史观、史实、史料及方法论体系作一番整体性检验”。理论方面，在重写的范畴上，“从时间和空间两方面作相应拓展——在实践上，从近现代音乐史出发，向上扩展到古代音乐史领域；在空间上，向内从历史教科书扩展到所有音乐史研究及其著述，向外由中国音乐史扩展到欧美音乐史乃至其他门类史研究”[②]。

冯灿文指出，要写出大家比较满意的中国近现代音乐史，关键在于“解放思想，实事求是”。“解放思想就是把我们思想文化界在几十年中形成的不合时宜的思想定势打破，代之以符合实际的指导思想。实事求是广泛收集史实，拨开人为的假象、忽视和掩盖，还历史以本来面目；求是就是找出历史的规律来，以此在21世纪里指导我们的音乐事业。”[③]

胡天虹对于“还原历史”的写法提出了质疑，他认为，“在一般认识当中，‘还原历史’似乎应该是史学研究的基本出发点，同时也似乎是史学研究应该达到的理想目标。但是，在这里却时刻可能引发两个带有极端性的认识。其一，假设或者如果真正能做到‘还原历史’，史学研究就被认为（也许会真正变为）是一种简单化了的非理性研究的过程。其二，带着‘现实’的印记去求得‘还原历史’，会使史学研究陷于一个不切合实际而又十分复杂的境地”。那么究竟如何在较为正确的情况下认识与阐释历史呢？胡天虹提出，“发现和抓住历史主线无疑是十分重要的”。“历史的主线是发展的，是主流的。对于历史著作而言，掌握历史主线必须紧紧围绕历史客观发展的总趋势，任何一部历史

① 冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004年第1期。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期。

③ 冯灿文：《解放思想　实事求是　继续深入地研究中国近现代音乐史》，《音乐艺术》2002年第2期。

著作都必须在这个基础上来架构著作的整体。”①

乔邦利在2007年1月于《南京艺术学院学报》发表了题为《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》一文。此文对“重写音乐史”话题产生的背景、论争领域和各方观点进行了初步梳理和评述。他指出，“中国近代音乐史研究中的历史观问题，是一个比较复杂、比较容易引起争论的问题。同时，在‘重写音乐史’的讨论中，这又是一个带有根本性的问题。因此，主动对历史观进行集中的分析与讨论，并尽可能地在关于历史观的讨论中从横向和纵向两个方面进行拓展，则显得尤为重要”②。

3. 从方法论的角度思考“重写音乐史”。

关于如何才能书写出令人满意的近现代音乐史，王军提出了三点意见，包括“紧紧抓住中国近现代音乐史之特点”、“提倡思维方式的开放及研究方法的多样性”、“近现代音乐史的断面应当是一个活生生的音乐社会”。③ 戴嘉枋提出要“用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究”④。

居其宏则对“重写音乐史”的语境提出了自己的看法，认为“语境之理想格局的到来是一个充满创造的与献身精神的过程，它不光是前辈人留给我们的遗产，更是当代人用血汗浇灌成的果实”⑤。

胡天虹提出了“将‘历史进化论’与‘文化价值相对论’两者的结合作为一种研究方法”，他认为，“应当在提取两者有价值或者合理部分的前提之下，以‘历史进化论’作为史学研究的纵线，再将‘文化价值相对论’作为史学研究的横线，在交叉点的延伸与变化之中求得进一步对于历史的研究”。杨和平则从全局来审视“重写音乐史”这一问题。他认为，“‘重写音乐史’这个新鲜

---

① 胡天虹：《论中国音乐史研究中的唯物史观与史学研究——兼谈“重写音乐史”问题的提出》，《沈阳教育学院学报》2004年第3期。

② 乔邦利：《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》，《南京艺术学院学报》2007年第1期。

③ 王军：《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》2003年第1期。

④ 戴嘉枋：《用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《南京艺术学院学报》2003年第1期。

⑤ 居其宏：《音乐史的“重写”话题与当下语境》，《音乐周报》2003年2月14日第5版。

话题，涉及整个中国近现代音乐史学科，从史学观、方法论到史料建设、具体个案、事件事项、历史人物、史学编纂等一系列重大问题，它不是只涉及到几个个案人物或事项、事件的评价，而是牵一发而动全局的大问题，不是一言以蔽之的。因此，目前这一话题依然在不断研讨中，渴望能得出符合历史事实的结论”①。

总的来说，专家们对“重写音乐史”的理论思考为我们如何“重写音乐史”提供了一些思路，迸射出一些火花，也为“重写音乐史”的践行进行了舆论上的铺垫和造势。尽管这些思考还存在着需要进一步完善的地方，但“重写音乐史”的车轮已经启动，风帆已然扬起。

三、重写践行之期待

政治形势的清明平和，文化领域的百花齐放，预示了“重写中国音乐史”春天的到来。重写音乐史，作为一种历史责任，作为每一个从事音乐史研究工作的专家学者必须回答的问题被提上日程。“重写音乐史”的浪潮从最初对一大批遭受不公正对待的音乐家的“平反式”重评，到以史观检视为核心新的音乐史观的提出，一直伴随着对作为教科书的“汪著”的不满。“重写”的工作其实早就开始了，以汪毓和的《中国近现代音乐史》来说，这本教材初版于1964年，当时是内部出版，1984年经过重大修改之后由人民音乐出版社正式出版，1994年又出版了该书的“修订版”。这三次修订历时40年，细心的读者可以从三个不同的版本中看到变化之大，内容增加之多，实际上可以说是三次“重写”，也是汪毓和音乐史观不断“进步”的结果。

戴鹏海先生从个案研究入手，推出了20世纪中国音乐史上的“个案”系列，并在文中多次“把自己摆进去”，以“自下而上”的方式吁请史学界直面“史观检视”命题，更为学界多数同行所称道。戴鹏海为自己规定了三条必须恪守的行为准则：“首先是坚持‘秉笔直书’的‘实录’精神，力求朝‘善序

---

① 杨和平：《改革开放30年中国近现代音乐史研究》，《人民音乐》2009年第7期。

事理，辨而不华，质而不俚。其文直，其事核，不虚美，不隐恶’的方向努力。其次是坚持‘摆事实，讲道理’，坚持‘论从史出’，不搞‘先有概念，后有事实’的‘以论代史’或‘以论带史’。最后是仿效鲁迅先生《立此存照》的叙述方式，尽可能让事实说话，根据事实再稍作议论，以表明作者的观点。是对是错，由读者作出自己的评判。”①

向延生的文章对“学院派”这一在中国近现代音乐生活中广为应用的概念进行了历史考察，辨析了它的历史含义，特别是对于在音乐史界长期蒙受“不白之冤”的“学院派”领导黄自先生给予了“平反”②，对于“重写音乐史”时如何客观地对待历史人物提供了参考。

刘勇针对《律学》（缪天瑞著）、《中国近现代音乐史》（汪毓和著）、《中国音乐通史简编》（孙继南、周柱铨主编）、《中国古代音乐史简述》（刘再生著）、《音乐学基础知识问答》（中央音乐学院集体编写）等几部音乐学著作的再版、再印发表了自己的感慨，虽然是杂感，但是其中针对几部著作中某些失误进行了修订增补，并提出了自己的见解，应该算另一种意义上的“重写”意见。

上述的“重写”多数是局部的修改或补充，而非系统化的重写。即便是经过多次“重写”的“汪著”，仍然存在诸多问题，如对陈洪的评价虽然有所改变，但颇有“新瓶装旧酒”的嫌疑。以 2002 年 4 月北京 9 次印刷的《中国近现代音乐史》为例，虽然本次修订“还在念念不忘地提到《新音乐》还发表了《“救亡歌曲”之外》……等文章……对一些文章进行了批评，并且起到了积极的作用。虽则和前两版比较，作者采取了诸如措辞变得逐渐温和以及‘怀疑论调’、‘错误观点’等定性的字眼也逐渐消失之类的‘淡化’处理，但是其倾向的鲜明这一实质，却未因此而被掩盖”③。居其宏一针见血地指出了“汪著”多次“重写”其实质未变的原因在于，“汪先生没有找准自己的病根——其问

---

① 戴鹏海：《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002 年第 3 期。

② 向延生：《“学院派”的首领——黄自对 20 世纪中国音乐的影响》，《中国音乐学》2005 年第 3 期。

③ 戴鹏海：《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002 年第 3 期。

题的根本症结正在历史观上。因此，若不从'史观检视'这一根本点着眼，只把'重写'话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，'重写'话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义"①。

但也有的专家学者已经开始着手进行系统化的"重写"了。刘再生先生的《中国简明音乐史教程》② 以科学的视角、理性的思索、人文的关怀对中国音乐走过的发展道路进行了"保真性"的回顾。该书从马克思主义唯物史观出发，按照中国音乐的历史进程和各个时期的音乐形态两条主线的交错进行阐述。全书由"乐舞时代"、"歌舞伎乐时代"、"民间音乐时代"、"专业音乐创作时代"和"附录"（谱例、习题、参考文献）五个编目组成。特别需要说明的是，该书的第四编即"专业音乐创作时代"，以近代中国社会的整体走向为背景，对历史上具有代表性的音乐文化活动、音乐家、音乐创作、音乐表演以及音乐思想作了全面、客观、公正的总结和评价。言简意赅，简明扼要，以人为本，重视音乐历史的发展规律，并在社会经济、政治背景下从文化视角进行梳理，是本著作的一大特色。在某些重要问题上，作者观点鲜明，颇有胆识，敢于纠正前辈之疏失，述有所出，论有所依，文约意丰，通畅易读。该书在写作思路、篇章结构、史学观点、史料运用等方面与"汪著"有相当大的区别，得到了史学界人士的高度评价，已经引起了音乐界人士的广泛关注，为"重写音乐史"提供了成功践行的参考。

近年来，随着新的音乐史料的不断被发现，尤其是那些足以填补史料空白或影响、改写历史进程的重要史料的出现或不断被证实，为"重写音乐史"奠定了良好的"物质"基础，如孙继南先生在山东发现的《山东登州文会馆志》和其中的"文会馆唱歌抄选"所刊载的 10 首"乐歌"，这些"史料"和"史实"起到了改写中国"学堂乐歌"的历史的作用。③ 又如汪朴先生发现的《本

---

① 居其宏：《往事诚逝矣，今事犹可追》，《音乐与表演》2002 年第 1 期。

② 刘再生：《中国简明音乐史教程》，上海音乐学院出版社 2006 年版。

③ 孙继南：《我国近代早期"乐歌"的重要发现——〈山东登州文会馆志〉"文会馆唱歌抄选"的发现经过》，《音乐研究》2006 年第 2 期。

部留德学生萧友梅学业成绩报告及请予研究期一年理由书（摘录）》，这篇报告“填补、厘正了有关萧友梅生平史料上的一些空白和模糊，为我们解答了诸多迷惑。文中对他留学德国的行程，为什么选择到莱比锡音乐学院学习，留学期间修习过哪些课程，论文答辩的经过，留德期间的音乐创作和学术活动，申请延长留学期限的原因等等一系列问题都有较为具体的记述”[①]。在汪朴先生发现之前，以“汪著”为代表的中国近现代音乐史著作中将萧友梅1919年延期回国归因于“由于正处于第一次世界大战期间，他一时无法回国，于是在同年10月，他又在柏林大学哲学系及斯特恩音乐学院继续进修”[②]。可以说，汪朴先生对新史料的挖掘和发现澄清了历史真相，还萧友梅先生一个历史的公道。

新史料、新史实的发现与证实不仅为“重写音乐史”夯实了基础，而且使得“重写音乐史”获得了最有力的证据，成为在弦之箭，蓄势待发。但要真正写出科学的音乐史，必须首先解决好史料的选择和运用问题，必须做到准确客观，实事求是，不带有丝毫的主观臆断和妄自揣想。诚然，作者有写作的学术自由和独立的价值取向。汪毓和先生曾经有言：“在音乐通史中哪些音乐家该列入，哪些可不列入，列入了应占多少篇幅，这都是可以允许作者自己决定的学术问题，如果要对这些问题都必须提高到政治高度去对待，恐怕倒是一个新的值得深思的问题了。”[③] 对此，笔者不敢苟同，对于一些反映了近代音乐历史原貌的重要历史事实，如果因为“学术自由”而被作者遗漏的话，这样写出来的音乐史著作，在根本上就没有客观全面反映近代音乐史的历史进程，如果让书生后辈传诵学习，怕有误人之嫌，正如陈聆群先生说的，“历史研究应当首先致力于弄清历史真相，接着就应当对历史真相作正确的和准确真实的叙述。在以上两点都充分地做到的基础上，才谈得上从大量准确无误的历史事实中抽取出反复出现的带有普遍性的东西，并由此归纳出历史经验与规律，以供

---

① 汪朴：《唤醒沉睡史料，还原先辈面貌——从发现萧友梅留德期间的一篇报告说起》，《人民音乐》2006年第1期。

② 汪毓和：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社2002年版，第114页。

③ 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001年第2期。

今后的实践作参考”①。一个史学家如果不能很好地整合自己的史学观、价值观、音乐观与社会观的话，其著作发行的范围愈广，危害愈大，正所谓差之毫厘，谬以千里。

对于一个史学家来说，其史识和史德同样重要。赵沨先生曾经提醒过我们，要警惕“翻案风”，指出：“有的人为在现代音乐史上有过历史污点，或者有错误言行的人作解释，甚至涂脂抹粉，这其中，有的人可能是真诚地为了改正过去的错误和偏激而对历史作了片面的解释；有的人只是为了哗众取宠，危言耸听；有少数人完全可能是别有用心、故弄玄虚和有意制造混乱，所有这些，不管本人其动机如何，但对后人可能造成的恶果都基本相同。”② 因此，真正意义上的音乐史重写，应当本着对历史负责、对中国音乐事业的整体发展负责、对后人负责的态度，抛开个人在历史失误中的恩怨得失，秉笔直书，“敢于将自己摆进去”，既要冷峻而科学地审视历史，得出符合历史发展逻辑的结论，又要勇于直面自己在历史失误中的所作所为，解剖自己，吸取应当吸取的教训，承担应当承担的责任。

总的来说，近年来音乐史学界关于“重写音乐史”的呼声从来没有湮息过，关于“重写音乐史”的思考从来没有间断过，关于“重写音乐史”的探索从来没有停止过。各家的观点虽不尽相同，但彼此也有商榷和批评。正是在思考、争议与探索中，中国近现代音乐史的研究在沉稳地行进，并不断取得新的成果，显示出新的研究趋势。“重写音乐史”话题的提出对中国音乐史的发展起到积极的推动作用，对于今后的音乐史学研究及音乐史学学科的理论建设具有重要的意义。

我们也应该理性地看到，由于音乐史料的挖掘、整理决非一日之功，史学家在“重写音乐史”时即使穷尽全力，也很难做到百密无疏。要想写出一部完全“恢复历史本来面目”的中国近现代音乐史著作，在理论上还有其可能性，

---

① 陈聆群：《我们的“抽屉”里面有些什么?》，《黄钟》2002年第3期。

② 赵沨：《再谈史实和史德——在中国音乐史学会西安年会上的致词》，《音乐研究》1999年第1期。

在践行上却难比蜀道。历史是发展的历史，历史是可以证明的历史。历史就是在否定之否定中不断被“重写”，也在不断“重写”中被逐渐恢复原貌。从这个意义上讲，“还原历史本来面目”并不只是一个理想，而是历史工作者应当承担的一种责任，需要我们矢志不移，锲而不舍，攻而不苟，博而不疏，才无愧于时代。

（本文原载《齐鲁艺苑》2010 年第 6 期）

冯 青

我对重写音乐史的一点看法

——读汪毓和《中国近现代音乐史》所想

在学习中国音乐史近现代部分时接触到的第一本教材便是汪毓和的《中国近现代音乐史》（第二次修订版）一书。这本教材对于刚刚接触中国近现代音乐史的学生来说应该是非常详尽的了，“它向我们介绍了自鸦片战争以来至新中国成立历时100多年中国音乐的发展状况。对其间的重大音乐历史事件、代表人物、重要作品做了详细的介绍。本书是我国第一部公开出版发行的有关论述中国近现代音乐历史发展的史学专著”（徐士家语）。它的一个重要的特点是以历史发展为序，将各个历史时期分章论述，并与时代背景和政治背景紧密结合，也正因为此，使得这本书在现时期遭到了很多负面的评价。

本书最初编写于1959年，1964年作为中央音乐学院试用教材内部发行（以下简称64内部版），1984年正式出版（以下简称84版），后又分别于1994年、2002年两次修订再版。四个版本中，我阅读过的只有1994年的修订版（以下简称94版）和2002年的第二次修订版（以下简称02版）。比较来看，两个版本整体框架没有太大改变，02版在94版原有基础上对内容做了一定的补充，并增添了一些未曾涉及的内容，如1927年以前“军歌”的发展情况、二三十年代城市音乐生活的概况以及对部分音乐家作品的评介，等等。另外，02版将注释由脚注改为每章后尾注，并删除了94版附录中的“作品及出版物

索引”、“人物索引”和“其他名词索引”，这样使用起来没有以前方便了，多少有些遗憾。本书最早的两个版本（即 64 内部版和 84 版），通过阅读高洪波《汪毓和〈中国近现代音乐史〉四个版本的比较分析——“重写音乐史”相关问题的综述》一文也略有了解。总的来说，之前的两个版本因为当时的社会背景及历史局限性，表现出比较严重的“左”的思想，对一些历史现象和人物缺乏客观的评价，不过这些问题在其后的修订版中都得到了修正。

汪毓和对四个版本的一步步修订，正体现了他几十年来在中国近现代音乐史研究工作中的辛勤付出和与时俱进的进步思想。1959 年前后是中国“大跃进”和“左”倾错误思想产生并严重泛滥的时期。本书虽经过多次修订，但毕竟还是那个特殊历史时期的产物，也必然打上了那个特殊历史时期的烙印，并且修订只是在原来的基础上修改、完善，并不是完全的重写，因此很多学者对这本书给予了批评，并由此引发了关于“重写音乐史”的讨论。香港学者刘靖之认为本书与政治联系过于紧密，并且是错误思想指导下的产物，讽刺其为“中共音乐史”（汪毓和语）。黄旭东评价这本书“基本上是一部残缺不全，顾此失彼；条块分割，缺少联系；苛求前人，有违事理；全书体例，前后不一；篇幅安排，不合比例；未能全面论述中国近代音乐文化自身发展规律的音乐史作”，我认为这些批评是非常严厉、苛刻的。作为国内唯一一本系统论述近现代音乐史的专著，并依然广泛应用于教学中的一本教科书，它真的是如此糟糕吗？我带着疑问阅读了这些提出批评意见的学术论文，并针对提出的具体问题又仔细阅读了《中国近现代音乐史》94 版和 02 版的部分章节，在此谈几点自己的认识。

首先，本书的确带有明显的政治色彩，可能在早先的 64 内部版、84 版中更为突出，这与它诞生的时代背景是分不开的，在整个大环境下，很难想象如果不是这样一本与政治相联系、迎合上层意识形态的著作，那它能否生存到今日？因此，我们不能因为这一错误而否定这本著作的全部价值。值得庆幸的是，无论本书的作者还是音乐界的各位学者都在为改正这个错误而努力。另外，即使这是一本带着“左”倾错误思想写成的一本错误的音乐史，我想也不该将它从历史中抹去，因为这本身就是历史的一部分，不能因为后人意识到这

是错误的、不光彩的就将它擦掉。历史是客观存在的，为什么会产生这样一本音乐史也是值得后人研究的，对后人看待、研究那个特殊历史时期也具有重要的史料价值。

其次，在黄旭东《应还近代音乐史以本来面目　要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》一文中提到的很多具体问题，事实上在94版中已经得到修正。汪毓和汲取同行学者的意见，对一些历史事件和历史人物的评价重新进行审视，一一加以修正。虽然仍然存在一些错误，但从其之后的第二次修订版中便可看出汪毓和一直投身于研究中，并且积极地汲取广大学者意见，取长补短。黄旭东在文中却一直强调84版中因"左"倾思想导致的对某些历史事件和历史人物不公正的评价，显得有些乏味。另外，在讨论对一些人物的评价问题方面，黄旭东也有夸大其词、以偏概全之嫌。例如在"应予肯定或无可厚非而被曲解或贬抑的人与事"部分，谈到关于黄自的问题，仅因汪毓和书中一句非正面的评价，就判定其曲解、贬抑了黄自，这显然是不公平的。黄旭东列举的那些表现黄自爱国主义情感的作品《抗敌歌》、《旗正飘飘》等，在《中国近现代音乐史》(94版) 中都有表述，并且都明确地评价了这些作品所表现出的爱国主义热情。从94版对黄自的整篇评价来看，作者肯定黄自历史地位的观点是鲜明的，怎能因某一句话就判定作者对历史人物的评价有问题呢？难道评价历史人物就必须一味地说好或者不好，不能加入一点自己的认识看法？我认为即使是学术争论，也应该抱有宽容的心，理性地进行争论。争论的目的是在于发展学术、推动整个学科建设向前发展，而不是停留在原地挑别人的毛病、翻别人的旧账。

以上所说并不代表我认为汪毓和这本《中国近现代音乐史》就是很好的、没有问题的。这本书的不足之处已有很多论文讨论指出了，如入史的人物、事件不全面，主次比例不当，对传统的、民间的音乐发展关注太少，等等。这些问题的存在有多方面原因。有人指出，很多学者提出的见解很大程度上忽视了汪毓和的《中国近现代音乐史》是一本教材这一特点，历史教材的编写会受到各种因素的制约，不能如史学专著那样尽可能地详尽（高洪波语）。我觉得这一观点是有道理的。试想如果用一本厚厚的、非常详尽的《中国近现代音乐

史》作为教材，对学生、对老师都是不适宜的。学生需要在短暂的时间里对近现代音乐史有全面的了解，并掌握较为重要的历史事件和人物，老师在规定的课时内要教授完这些内容，教材自然要对历史事件和人物有所取舍、有详有略。但本书中缺失的一些较为重要的人物、事件还是有待补充和修订的。汪毓和在自己的第二次修订说明中也谦逊地表明“深感自己受到学力和精力的限制，因此，非常可能在‘第二次修订版’面世时，又会存在这样、那样的不足”，并表示“支持一切希望改进音乐史研究的意见”，愿意“不断‘重写’、‘修订’”。

“重写音乐史”的提出有其必然性，人类对历史的认识本来就是一个逐步拓宽、深入的过程。随着音乐史学事业的不断发展，更多新的研究成果不断出现，提出“重写音乐史”是符合音乐史学发展要求的。但这种重写不应该将原有成果全盘否定，而应该建立在原有成果的基础上，取其精华，去其糟粕，并积极寻求其他角度，以新的视角重新书写。不能仅仅呼吁重写音乐史，更要实际地投入到音乐史的研究中去，对如何重写提出建设性意见，提出新的研究成果，为音乐史学的发展作出更多的贡献。

（本文原载《考试周刊》2011 年第 24 期）

王安潮

应和“重写音乐史”拓展“音乐新史学”
——评刘再生《中国近代音乐史简述》

从 1958 年在上海音乐学院和中国音乐研究所京沪两地开展的“较有规模的中国近代音乐史研究工作”[①] 算起，中国近代音乐史较之于中国古代音乐史的研究还较年轻。正因为年轻才引起了新世纪后轰轰烈烈的“重写音乐史”思潮，其热议的缘起虽与文学界的“重写”思潮相呼应，但“热议”所触发的学理构建及其引发的学术影响是深远的，它不仅使近代史成为青年学者们关注的焦点之一，也使老专家们不断参与其中。近年来，在中国人民大学发起的“新史学”思潮影响下，关注于“小史”、“断代史”、“专题史”甚至交叉学科史的研究之风也渗入到中国近现代音乐史研究之中，对近代史中的非典型人物的研究和新史料挖掘蔚然成风，在壮大近代史研究队伍的同时，也推动了这一年轻学科的发展，一批致力于中国近代音乐史学科建设的学人正为之不断丰富而奋斗。

山东师范大学刘再生教授新著《中国近代音乐史简述》（人民音乐出版社 2009 年版，以下简称《简述》）就是这种多元思潮背景下的代表性成果之一。《简述》分“四编”九十个“专题”，对从鸦片战争到新中国成立年间的中国音

① 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在 20 世纪》，《音乐艺术》1999 年第 3 期，第 29 页。

乐发展进行了个案研究。“四编”以时间先后为序，分别为“清末民初音乐”（1840—1919）、“20年代音乐”（1920—1929）、“30年代音乐”（1930—1939）和“40年代音乐”（1940—1949）。这种严格按照历史纪年的阐释在以往的史著中是不多见的，10年区划与汪毓和等家近代史著不同，它抛开了政治事件对乐史撰写的羁绊，不再将“新民主主义革命”、“抗日战争”、“解放战争”等近代中国的战争创伤镶嵌于乐史之中，也避免了运用这些政治性时间界定乐史中的重叠现象（如汪著中“国统区”、“解放区”在时间上就有重叠），这一新的体例既保持了乐史时间的连续性而有助于形成纵向的发展线索，也在不经意间弱化了人们所一直耿耿于怀的“音乐政治史”批评。

一、《简述》对“重写音乐史”思潮的应和

“重写音乐史”是近代音乐史学界借鉴文学界的“重写”思潮对近代史音乐研究中的不足和弊端进行“疑史”的深入讨论。其源头是戴鹏海批评现行汪毓和的“近代史”著述中某些弊端，他认为“汪著”（指《中国近现代音乐史》）在大跃进特殊时代“左倾”编写思想下缺漏了许多重要史实，因此不能成其为“信史”。[①] 汪著的功过是非自有其历史原因，但他所确立的“中国近现代音乐史”的研究范畴和方法是无可非议的，立足于教材的汪著所遗漏的部分应该成为后继者不断研究、丰富的内容。[②] 从这一点上看，刘再生用他所撰著的《简述》默默地做了发展、建构的基础工作，呼应了“重写”思潮，补漏“信史”之缺。

应和“重写”思潮中所批判的写作思想和内容“缺漏”，《简述》将研究范畴选定为“传统音乐在近代的发展”、“音乐教育的学科探索”、“音乐创作的历史价值”、“音乐表演实践与理论的历史研究”、“音乐理论研究的成就及理论期刊的贡献”等方面。其中对音乐教育实践及理论的考察、音乐表演的历史记

① 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第61～70页。

② 余峰：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》2006年第3期，第90～98页。

述、音乐理论研究成果及专家的专题阐述等是呼应“重写音乐史”思潮所做的增补重点。外国传教士对中国近代音乐发展所作的贡献方面，如：§2西方传教士、§3狄考文夫妇；对地方乐史来的引用，如：§4山东登州《文会馆志》中的“唱歌选抄”。

对教育活动及理论的总结是《简述》的重点补遗部分，如：§16的蔡元培，§18的萧友梅，§24的杨仲子，§27的吴梦非、刘质平、丰子恺，§38的萧友梅与国立音乐专科学校，§36的黄自，§40的查哈罗夫，§52的“山东省立民众剧院”、“国立歌剧学校”，§57的程懋筠，§58的缪天瑞，§68的“鲁迅艺术学院”，§70的吴伯超，§71的40年代音乐教育，§72的国立福建音乐专科学校等，既有对居于中国近代音乐主流发展中的专业音乐教育的历史总结，也有对非主流甚至弱小音乐教育活动和群体的历史评价；既有对教育实践的史学考察，也有对教育理论的功过分析；既有对国内教育家的重点评介，也有对外国专家对中国音乐教育的历史贡献的肯定。作者指导思想中“无主次、无国界、无强弱”之分的历史客观性在这些研究个案中体现出来，尤其对很多在乐史中很少甚至是难觅踪迹的音乐教育家或经营场所、活动的历史专题研究，对今后的乐史构建大有裨益。

对音乐理论方面的成就进行综述与评价也是以往著述中涉及较少的。其实理论观点尤其是专业性很强的论述，很少能被普通乐人关注，引入到普通音乐教学中则更少，对其在历史上贡献的价值分析则更为其难。《简述》作为理论工作者深知其要，于是将之纳入史书评述，不仅是对“重写”思潮“补缺”的呼应，也是理论人性观之体现，呼应了郭乃安先生“音乐学要把目光投向人”的倡议。如：§12的王国维，§15的近代音乐思潮，§23的李华萱业绩，§31的“五四”乐著，§44的二三十年代中国音乐期刊，§63的30年代音乐史学著作，§65—§67的左翼音乐家与“学院派”的论争，§79的“山歌社”与“中国民间音乐研究会”，§80的杨荫浏乐著，§81的李凌、赵沨和“新音乐社”，§82的两种不同“新音乐”思想等。其中很多成果都是近年来学术界的最新研究，有些还是作者亲历所为。如：冯长春、余峰等博士论文中对近代音乐思潮的研究；对“山歌社”、“新音乐社”等鲜见于乐史中的理论研

究，就有王震亚、戴俊超、孙慎等人进行过专门研究；对王国维、李华萱的理论进行的研究等，《简述》相关论述得益于作者对此有过专门论述[①]；对杨荫浏的史评，作者亦有专文阐述。这些补遗部分是刘先生的经年积累和及时吸纳学界研究之使然。

对音乐表演领域的历史研究是历来乐史中所忽视的，究其原因可能是其难于史料查找，与注重文本的史论相抵牾。但音乐表演确是乐史的重要组成部分，是推动近代史发展的直接动力之一。《简述》没有忽视这一部分，它从报刊文章的考索出发，将涉及的表演艺术分为“传统音乐”和“专业音乐”等领域，甚至还包含外国重要乐团的在华乐史贡献。如：§29 的京剧表演，§30 的梅百器与“上海工部局管弦乐队”的表演，§73 的马思聪，§77 的重庆三大管弦乐团联袂演出，§78 的中国近代歌唱家等。这些表演虽说只是冰山一角，但对乐史具有“补遗”作用，可以看出《简述》对“重写”思潮精神的真切领悟。作者曾做过乐团演奏员，深知表演的历史价值及贡献的潜移默化，也深知表演在乐史研究中存在被“无视”的境遇，所以在其古代乐史和近代乐史研究中尽可能地侧目于此，在补白之余彰显学术的人文关怀。

“重写音乐史”不是一时的情感冲动，也不是文人相轻、同行间排斥异己的狭隘学术观念，我们要利用这一思潮的积极意义来丰富完善近代音乐史。《简述》从近代史著述显存的缺失中发现了亟待深化、补缺的部分，以近年来学界的成果和自己的爬梳耕耘，对近代史中的传统音乐发展、音乐教育、音乐理论、音乐表演等领域缺失之处进行补充或补白。以自己的默默劳作应和“重写”，对近代乐史予以了专题诠释和人文关怀。

二、《简述》对“新史学”思潮作用于音乐史研究的拓展

在大史学领域中，由中国人民大学发起的、为纪念梁启超“新史学”理论

---

① 刘再生：《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，《音乐研究》2007 年第 4 期，第 5～13 页。

诞生百年而组织的多学科"新史学"研讨，成为近年来史学领域的重要思潮。[①] 中国音乐史学科也受其影响，尤其在近现代音乐史中，一部分学者将"新史学"的观念渗入其中。[②] 反映在除了对"主流"音乐家或音乐事件的补遗（发掘与论述新史料）外，还关注"非主流"的音乐家及事件，甚至对历史上饱受责难的人物或事件进行研究。其内容亦在《简述》中有所体现，除了对以往史著中的"音乐创作"进行深化外，还对汪著中没有涉及的作曲家进行补遗，对边远史实进行增加，甚至对传统近代史论述中的阐释方法进行改变等，这些都是"新史学"思潮之体现，拓展了中国近代音乐史研究视域。

（一）对以往史著中内容进行深化

随着学术研究和学科发展的推进，主流作曲家的史料得到了新开拓，研究得到新发展。《简述》吸收其成果，体现了学科在新史学思潮下的发展。如对学堂乐歌、萧友梅、王光祈、黄自、聂耳、冼星海、江文也、马思聪、谭小麟、民族歌剧《白毛女》等乐史专题的阐释。学堂乐歌部分，《简述》从宏观视角（§6）、微观视角（§4、7、8、9）等方面对原近代史部分的"学堂乐歌"进行了基于新研究成果的深化，有对钱仁康、孙继南等专家新成果的借鉴，也有作者自己探研的植入，如对山东登州《文会馆志》中的乐歌考源。[③] 再如对萧友梅的评述，《简述》分"早期"（§18）和"国立音专"（§35）等部分对萧氏在二三十年代的音乐史实进行专题论述，除深化原来对萧氏音乐创作、学术成果方面的研究外，还借鉴近年来萧友梅研究领域的最新成果，对其在音乐教育方面的贡献作详细论述，文中引用了大量回忆录和发掘的新史料，如萧淑娴、朱英、龙渝生等人的回忆文章，戴鹏海、黄旭东、汪朴等人对萧氏史料的挖掘。这些拓展体现出《简述》对最新研究成果的关注和新掘史料的重

---

① 王念群等：《新史学——多学科对话的图景》，中国人民大学出版社 2003 年版。

② 胡小东：《〈新史学〉对"重写音乐史"的借鉴意义》，《人民音乐》2009 年第 3 期，第 90～93 页。

③ 刘再生：《我国近代早期的"学堂"与"乐歌"——登州〈文会馆志〉和"文会馆唱歌选抄"之史料初探》，《音乐研究》2006 年第 3 期，第 39～49 页。

视，对以往史著中相关内容进行了深化，显示出“中国近代音乐史”作为年轻学科的旺盛发展趋势。

（二）对非主流音乐家的增补

“新史学”对非主流历史部分的关注也影响到《简述》的论述，对非主流音乐家甚至对饱受责难的音乐家也给予关注，如：外国乐人在华的音乐贡献（如传教士狄考文夫妇、齐尔品、阿隆·阿甫夏洛穆夫、查哈罗夫、梅百器等）、以往史著中所谓的非主流音乐家（如张謇、李华萱、杨仲子、柯政和、王露、吴梦非、程懋筠、郑觐文、周淑安、韦瀚章、何安东、王洛宾、吴伯超、夏之秋等）、以往饱受责难的音乐家（如黎锦晖、黎锦光、陈歌辛、李惟宁）等，这些新增入的音乐家在近代都曾作出积极贡献，而且对其进行了不同程度的探析，更有史料的大量挖掘，如对来华进行音乐活动的传教士冯文慈、陶亚兵、廖辅叔等人已做过专题研究，这些成果被《简述》吸纳，突出了外国音乐家在中国音乐史发展上的地位。对近代外国音乐家“口述”资料的发掘体现了《简述》的“新史学”史料观，如对吴伯超所挖掘出新的史料。对黎锦晖兄弟等在中国乐史上饱受责难的“黄色作曲家”，《简述》名其作品为“时代曲”和“流行歌曲”，是对其音乐贡献的客观恰当评价，这些论断的出现与近年来新史料的发掘和孙继南、杨子、李岩等人的研究密切结合。客观地说，音乐家在乐史上的贡献无所谓主次之分，也不应有政治因素的过多左右，像肖斯塔科维奇、瓦格纳的音乐史贡献，并没有因为其强烈政治倾向而埋于乐史尘埃，他们的历史评价只因其音乐贡献而存留于史，《简述》的史论也如此。

（三）对边缘史的增加

一部音乐史，尤其是用于教材的音乐史往往对边远历史事象有所忽略。《简述》利用其专著型乐史的学术空间及优势，将“新史学”对边远史、小史的关注纳入其间，体现了近代史研究的新动向。如：西乐东传（§2、3、5、30）、京剧在近代的成熟历程（§10、13、29）、近代音乐教育史（§3、16、18、24、27、35、36、40、52、57、68、70、71、72）、近代音乐思想史

（§15、32、50、65、66、67、82 等）、近代音乐期刊史（§8、37、44、58 等）、近代音乐表演史（§6、20、30、38、51、73、77、78）、近代民间音乐研究史（§4、10、25、28、56、62、79、81 等）、港澳台近代音乐史（§86—88）等。宏大的历史是由琐碎的小史组成的，边缘史、小史因其生动、丰富而受到近来“新史学”的特别重视。《简述》吸纳其思想，对在近代音乐史中不被重视的或重视不够的边缘事象给予关注。如上所述的前四类是以往史论重视不够的，后四类是不被重视或无视的，尤其是后者可谓《简述》三开拓。其对当下学科的发展趋势具有重要的理论借鉴价值，如《简述》中对民间音乐研究剧社发展的考索，对近来的传统音乐研究具有一定的指导意义，对人们深入认识及如何发展现在的“集成”、“集成后”研究将具有相当的借鉴价值，对人们在“中国民族民间音乐集成”后续研究具有启发性意义。再如对鲜见于乐史的近代音乐期刊发展历程的考述，《简述》不仅考察出这一“小史”的历史线索与价值，也为日益发展的当下中国音乐提供了参照，如对音乐期刊作用于音乐教育、音乐创作、音乐思潮发展的论述与引导等。《简述》将港澳台乐史研究成果纳入乐史专著并用于教材不仅体现了中国近代史日趋合理完善的架构，也体现出边缘史研究在历史研究中的地位。

（四）对传统近代音乐史阐释方法的发展

梁启超在 100 年前就提出新的历史需要新的研究方法，更需要与现实生活有所联系。[①] 中国近现代音乐是在西方音乐影响下建构起来的新艺术，理应采用有别于古代音乐史的阐释方法，刘再生是中国古代音乐史研究名师，深知其妙。《简述》对其传统发展的阐释法体现在：①在史料的征引、甄选上较多地考察了报刊评论、相关人士回忆录等，这符合近代史史料的特点，史料丰富使其阐释亲和可信；而在论证上又注意了“孤证不为证”的理念而较多地发掘新的史料，其阐释翔实可靠。②在叙论的手法上，《简述》以叙述为主，论析为辅，以史料说话是其潜在宗旨，体现了新的历史阐释方法的考据性；加上文辞

---

① 梁启超：《中国历史研究法》，人民出版社 2008 年版。

俊美、流畅，带给读者以阅读的畅达与愉悦，体现近代史学在文辞的运用上较之于古代史更为具有亲和力的学科；《简述》论述中往往在专题的首尾部分安排数语文采颇高的评论语句，给篇章以“点睛”之妙。③在体例上，对引用文献的详细呈现（尾注）不仅体现了史学家严谨治学的态度，也为后学者进一步研讨提供了线索。④在研究的方法上，详查文史、求访名家、缜密阐述、真诚制史、统而为之，是《简述》利用近代史学所具有鲜活、及时的史料特点，运用合理阐释方法来体现直观感受。这些对传统近代音乐史阐释法的发展是近代音乐史在“新史学”背景下的新动向。

三、《简述》的个性与语言之美

《简述》的个性之美首先体现在宏观体例上，它以专题论述的形式形成其“点”，再以多“点”成其“线”，其论述由点成线、水到渠成。《简述》中由每个专题独立成篇，并连为一体，以专题论述的“点描”手法勾勒宏观史学线索。其专题、个案诠释之法，彰显出作者在史学与文学方面的素养与才华。专题之法，除了给人以体例新颖、论述集中的特点外，还给人以易于课堂讲授和自学的优势，可见《简述》撰著之初就对读者给予了“换位”的考量，体现出音乐研究人文化、史学阐释人性化的特点。

除了作为专著所具有的个性特点外，作为教材的《简述》还有单课教学的教案特点，尤为值得一提的是所引用的179幅图片和135首作品音响，给乐史教学提供了直接的印象，有些图片或音响都是极其珍贵而难以获得的，为备课提供了极大方便，也给学生自学或深入研究提供了线索和思路。

个性之美其次表现在微观细节上。正如孙继南在“序”中所言，对人物生卒年月日的精确考订不是件轻易的工作，也体现出作者对“音乐家生命的尊重”。同一历史事件援引多种资料，报刊评论、口述回忆、杂言辅述，由此形成立体、多元的史料框架，体现出史家“以史料说话”的治史观。对所引史料，《简述》均注明出处，以为史学的发展提供参照。

个性之美的细节还体现在其语言之美上。如果说乐像、乐响的基础建构是

《简述》呈现给史学教育界和读者最直接的史学印象的话，朴素、潇洒而颇富儒雅的文风是《简述》拉近读者距离的又一外在特质。《简述》反映在文字阅读愉悦上最直接的体现首举各专题的标题，它们采用主副标题相结合的形式，主标题着意于诗化的表意，副标题着意于具体内容的达题。如：§5“洋洋之声触耳皆是——近代西式军乐队的传入”，§13“徽汉融合三甲鼎立——京剧的成熟期”，§18“日月光华旦复旦兮——萧友梅早期音乐教育活动与音乐创作”等，各专题名形式迥异、言简意赅，诗意与具象之美尽皆其间。文中内容的叙论也与标题相对应，以洒脱、简洁之文风行云流水般地阐释近代乐史。“画龙点睛”式的美文在各专题的首尾多见，显示出刘先生表意乐史文风之儒雅、畅达与简洁，传递给阅者以音韵美感，将轻松、畅达文风的叙论代替刻板、严肃的史述。

《简述》专题论述之体例特点综合了古典历史阐释的纪传体、典制体等多种手法特点，是刘先生性情之体现，“文章真时性情见”；细节之注意是其既往史学耕耘精神之体现，而语言之妙则可以看出刘先生情趣儒雅情怀，也暗含着童心与恬淡，可谓“谈笑深处风雨来”。

四、对《简述》的综论及相关问题的思考

《简述》以专题论述的体例，用俊美畅达的文辞，征宏富博引的史料，阐释了中国近代音乐发展之成就。它凸显出近年来中国近代音乐史研究成果之丰富，并借鉴了“新史学”对音乐史研究之促进，将乐史中典型的、重要的、非典型的、非重要的、主流的、非主流的音乐事象尽收眼底，是谦虚、豁达而富有生活情趣的刘再生近年来在中国近代音乐史研究上的理论综合。目前，很多高校已将《简述》作为主要或参考性教材，体现了《简述》的学科现实价值，与其所暗含的宗旨（新史学研究中对现实生活的关注）不谋而合。

但《简述》中也似有值得商榷之处。如有学者认为它的论述范围超过了“近代史”（1840—1949），有些内容涉及现代甚至当代范畴，这也许是近代史研究中常见的、较为麻烦的时间跨度问题，但作为严谨的学术著作要尽可能解决之。潇洒的论述语言中也有“过火”的部分，超越了历史评价的客观性尺

度，这或许是由其性情之所致。而由于专题论述所导致的历史材料分割现象，使历史线索阐释的延续性受到不同程度的削弱。历史纵向关系的脉络梳理、历史事象横向比较中的功过得失等，由于专题论述的阻隔而使其纵横向对比关系及其所欲揭示的史学线索模糊。专题论述在体现其优势的同时，也透露其缺点：专题讨论不可能触及近代史领域中所有事象，也许其中的缺失将成为人们以后指责的新目标。如此看来，《简述》还需要做些思索和调整，如采用细说与统论相结合的方法，以此顾全点、面的论述。

阅读之余，笔者也在忖思，《简述》所开辟的专题之途径将会为后学者提供哪些启迪呢？黄自留美、王光祈与萧友梅留德的史料可以成就一篇篇价值颇高的长文、专著或博士论文，那么刘先生所开展的专题阐释之路将会打开很多风光无限的窗口，由此体现近代音乐史研究视野的开阔。随着中外音乐交流的顺达，近代史将开辟更多的研究方向，如冼星海、丁善德、马思聪等。

音乐小史领域的开拓与构建已在近年来包括《简述》的研究中凸显，各类社会科学课题征集中也已明确指出断代史、专题史、地方史、体裁史、口述史等各类“小史”的研究方向，并有部分成果出现，如少数民族音乐史、唐代音乐史、西藏音乐史略等。但从数量上来看还未形成规模，从质量上看还无法与音乐方面的“大史学”相抗衡。所以，期待更多研究者加入到这类乐史研究中来。

有学者认为“重写音乐史”只是文本的“误读”，对于“新史学”作用于近代史研究，有学者认为只是方法论问题。从《简述》的成功可见，这些新音乐思潮的出现及其影响渗透还有其广泛深远的实际意义，对其进行更大更广范围的开拓，仍将是乐史今后研究的新方向。

最后，我要表达对刘先生的敬意。他在古稀高龄仍以年轻的心力进入近代史这一“雷区”，其中很多观点和角度都是充满智慧和新锐魄力的，其满溢的学术热情与激情值得后学效仿。从书名在 20 年前就请蓝玉菘写就来看，刘先生志存高远的学术构想值得发扬。

（本文原载《中国音乐学》2011 年第 1 期）

常江涛

海纳百川　史论交融

——评刘再生《中国近代音乐史简述》兼谈重写音乐史

前　言

2009年7月，人民音乐出版社出版了我国著名音乐史学家、音乐评论家刘再生教授的学术著作《中国近代音乐史简述》。该书的问世对于刘再生先生来说，可谓是经历了一番凤凰涅槃般的过程。早在1989年，刘先生的第一本史学专著《中国古代音乐史简述》出版后，其新颖的体例编排和富有趣味的写作风格，在学术界和读者中产生了极大的影响。此后，他本想继续将自己对中国近代历史的研究成果付诸文字，但苦于当时的学术环境和自身水平所限，最终不得不放弃了这个念头。20年后，已是满头银发、步入古稀之年的他，仍按捺不住当年撰写中国近代音乐史的热情，最终还是将这部展示中国近代音乐文化的历史长卷呈现在了读者面前。可以说，该书的出版既完成了刘先生心中多年来的一个夙愿，又圆了广大读者的一个期盼已久的梦。

在该书中，刘先生将中国近代历史划分为清末民初、20世纪20年代、30年代、40年代四个历史时期进行了解读。清末民初时期自鸦片战争至五四运动，其后基本以10年为一个阶段。作为《中国古代音乐史简述》的姊妹篇，

本书在体例上继承了前作以不同时代音乐文化特色专题式写法的惯例，通过90个专题的形式，将中国近代音乐历史（1840—1949）的发展脉络进行了全面梳理，使人耳目一新。随着近几年中国近现代音乐史学研究与教学的不断深入，本书的发行面世，犹如在这盛夏酷热之时，又添加了一把干柴烈火，使我国近现代音乐史学界兴奋不已。一部历史著作，如背后没有大量可靠的史料和史实，是无法成为一部“信史”的。本书即是一部通过翔实的史料、包容的态度、客观的精神和严谨的逻辑写作而成的，具有很强的阅读性和史料性，是近年来颇为出色的一本近代音乐史专著。

历史是由人创造的。一部近代音乐史即是一部近代音乐家的历史。关注、研究和诠释音乐家本身，以及他们对于推动中国近代音乐的发展和产生的影响，则是本书最大的一个特点。

我国著名音乐学家郭乃安先生曾说过：“人是音乐的出发点和归宿”，“音乐学，请把目光投向人”。[①] 德国20世纪下半叶最重要的音乐学家卡尔·达尔豪斯（Carl. Dahlhaus）也曾谈道：“历史的终极目的是，理解或解释往昔的人类行为。……不论政治、社会活动与作品创作之间的区别有多大，这种区别并没有从根本上影响历史知识的基本结构……”[②] 这句话表达出两层意思：一是要求史学家应多关注音乐家本身。二是要求史学家克服不同意识形态的干扰，客观地分析音乐家与音乐现象之本来面貌。

刘先生正是抱着上述“以人为本、以史为鉴”的态度，客观、公正地诠释在近代中国大地这个特殊的舞台上，轮番登场的诸多音乐家和上演的各种音乐现象。在书中，他不仅记录了许多以往被史学界公认的音乐家，同时也将目光投向了那些以往由于历史原因而被学界“边缘化”的，且同样推动我国近代音乐发展的音乐家们。由此，刘先生打破了长期以来意识形态的束缚，将以往近代音乐史著作中那些在国统区或沦陷区活动的、遭到排斥或非议的音乐家，如李抱忱、何安东、程懋筠、柯政和、夏之秋、吴伯超、谭小麟、李惟宁、黎锦

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社1998年版。
② ［德］卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，上海音乐学院出版社2006年版，第59页。

晖、青主等都一个个以专题的形式重新加以重视，并给予了较为公正的评价。例如程懋筠，这位在我国近代音乐史上作出过重要贡献的音乐家，由于曾谱写了“中华民国国歌”而一度被我国近代史学界排斥的音乐家，而作者又将其重新回到在中国近代音乐史书中。刘先生在全面客观地描述与诠释的同时，还给予“程懋筠在近代音乐史上的历史地位无疑值得肯定”[①] 这般如此高的评价。再如，在“文革”中曾被划为“右派”并受到严重冲击的近代著名音乐家何安东，同样在我国近代音乐史销声匿迹了很长一段时间。近年来，有学者发表《纪念何安东的历史意义》[②] 一文，又将这位曾为我国近代音乐发展作出过突出贡献的音乐家重新拉回到了人们的视野之中。刘先生凭借着史学家的责任感，将这位音乐家也收录在本著之中，弥补了历史的缺憾。此外，对于黎锦晖和青主这两位曾经受到过极大非议的音乐家，作者对他们在近代音乐史中的贡献都给予了充分的肯定。所有这一切都表现出作者强烈的史学责任感，从而也使得本书具有了很高史学研究价值。

除上述打破意识形态束缚，客观、公正诠释近代音乐家之外，本书还有如下几个显著的特色：

1. 内容涉猎广泛，风格充满趣味。

虽然本著书名使用了“简述”两字，尽管每篇专题文字量不大，但文中涉及的音乐史范围甚广，其内容不但在一本书中包括了传统的音乐学家和历史事件，同时也涉及了古琴派别、音乐期刊、歌剧教育、港澳台音乐概况以及音乐思潮等诸多内容。而且对于这些内容，作者不但用简洁的语言进行了素描式的概述，而且几乎都加入了自己或其他学者的客观评论。可以说本书“简而不简，述中有论”，可谓“海纳百川”式的近代音乐史专著，这一点是其他同类著作不可与之比拟的。

此外，刘先生在本书中依然继续秉承他那充满细节性和趣味性的写作风格，从而使得近代音乐史学这门原本枯燥乏味的学问立刻生动鲜活起来。所以

---

① 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 340 页

② 李岩：《纪念何安东的历史意义》，《中国音乐学》2008 年第 1 期。

该著非常适合在校的学生使用。同时，由于作者长期从事教学工作，因而书中对于音乐家和历史事件的诠释比较符合当前学生的知识结构，具有很强的针对性。较之同类专著，如汪毓和著《中国近现代音乐史》（第三次修订版）有更大的优势。因此，该书既可作为近现代音乐史研究者的案头书目，也可作为专业、师范音乐院校的音乐史教材使用。

2. 大量吸收新成果，不断探索新领域。

本书不但史料翔实，而且广泛吸收当前学界的最新研究成果于文中。这体现了刘先生与时俱进、不断探索的学人风范。

音乐思潮的研究，是目前我国近代音乐史研究中一个比较重要的课题。自中国音乐学院张静蔚教授开启了较为系统的有关音乐思潮的研究后，近年来国内诸多学者也将此作为中国近代音乐史学研究的一个非常重要的领域，并诞生了一批新的音乐思潮研究成果，如：冯长春的《中国近代音乐思潮研究》、余峰的《中国近代音乐思想史论》和梁茂春、李岩等主编的《中国音乐论辩》等。近代音乐思潮的研究对于研究中国近代音乐史具有非常重要的意义。因为一部音乐作品和一件音乐史实的产生、发展，其背后都有一定的音乐思想、观念作支撑。对音乐思潮的深入研究，有助于我们了解和把握音乐家创作的思路，音乐事件产生的动因，因而更接近历史的真相。在该书中，刘先生特意使用了六个专题，将自己和上述学者对音乐思潮的研究成果专门进行了较为全面的阐述。不但如此，他还在其他一些专题中也加入了音乐思潮的论述，让读者可以了解事件背后的动因。

新史料的发现和新领域的探索在该著中也有所体现。例如，作者专门用了一个专题对新发现的史料山东登州《文会馆志》中的10首学堂乐歌歌曲进行了全面的介绍，并由此史料得出了“这些作品遥遥领先于20世纪初学堂乐歌在我国文化中心上海蓬勃发展的阶段”，“‘文会馆歌曲’标志着中国学堂乐歌的滥觞，西方传教士在中国开办的教会学堂则是中国早期学堂乐歌之策源地”[①] 的结论，并打破了以往对学堂乐歌研究的定论，在中国近代史学研究中

① 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社2009年版，第20页。

具有重要价值。另外，作者对“港、澳、台地区的音乐”、王洛宾西部歌曲的介绍和缪天瑞、杨荫浏两位近现代音乐大师的评述，在目前同类近代音乐史专著中都尚属首次，具有很强的开拓意义。

3. 旧史新论，往论新评。

作者在“后记”中写道：“一本新著，新材料的大量运用无疑重要；旧材料中《新史料》的发掘，同样有着特殊意义。”① 没错，对旧史料的重新发现、研究而得出的新结论，并不亚于从新史料的研究中得出结论的意义。例如，在“自西徂东——西方传教士纷纷踏上中国国土”一节中，作者对西方传教士在中国的种种历史活动，采取了一种辩证的看法，认为既有消极的一面，也有积极的一面。对以往论述中所说的西方传教士带来了西方音乐文化的大规模“入侵”，他并不认同。同时，认为对西方传教士来华而产生的正负影响的研究，对于重新解读中国近代音乐历史有着特殊的价值。此外，还有一例。近代史学界，对于黄自一般只关注于他的作曲作品和理论著述，但对于他在音乐评论方面的价值也知之甚少。在黄自专题中，刘先生特意用了一个段落大概叙述了黄自有关的音乐评论思想，并给予“这些至理名言，同样有着永久的价值”② 的评价。在赵元任专题中，作者还从赵氏于 1928 年担任“中央研究院历史语言研究所”研究员时到各地采风这一细小的史料中，总结出了“赵元任是我国近代最早有计划地深入民间、实地调查与采集民歌之第一人”③ 的新观点。

我国近代音乐史专著中大多有个不成文的“惯例”，那就是对于作曲家一般只关注他们的音乐作品、分析其创作背景，而较少关注作曲家的音乐思想。这在近代音乐史研究中是一个很大的弊端，作曲家的音乐思想和音乐作品都是音乐家完整的组成部分，应该给予同样的重视。刘先生在书中克服了这种只分析作品不剖析思想的弊端。对于以往作曲家的评述，他从音乐思想角度作重新评价，从而有机会多一个角度来了解我们所熟知的作曲家。对革命音乐家冼星

---

① 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 567 页。

② 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 207 页。

③ 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 95 页。

海的音乐创作研究，常见于各种近现代史著作之中，但他的音乐思想却提及甚少，甚至有些著作只字未提。为此，刘先生在介绍冼星海时，特意撰写了两个专题，一个专门介绍他的音乐创作；而另一个则专门介绍他的音乐思想，从而彰显了作者双重角度的分析观。

4. 重视前人忽略的史实。

由于某些特殊的历史、政治原因，以及以往中国近代史学研究程度的不深入，使得有许多重要的音乐家和音乐史实没有得到应有的重视。刘先生凭借自己几十年的史学研究功底，将以往忽略的史实加以归纳整理，奉献给读者以弥补以往的缺失。

在以往近代音乐史的著作中，对外籍音乐家的相关信息提及甚少。而在本书中，作者对来华的著名外籍音乐家，如狄考文夫妇、齐尔品、查哈罗夫、阿隆·阿甫夏洛穆夫都分别用专题进行了详细的叙述，并充分肯定了这些外籍音乐家对我国音乐事业的贡献。另外，在以往中国近代音乐史著作中，著者大多将自己的笔墨用于关注音乐作曲家和理论家身上，浓墨重彩地介绍他们的生平、作品和思想，但对于音乐词作者和歌唱家在近代音乐史中的重要贡献却很少提及。刘先生在本书中对近代词作者和声乐家给予了充分的关注，采用了六个专题分别对具有代表性的三位词作者韦瀚章、易韦斋、龙榆生和三位歌唱家周淑安、应尚能、赵梅伯进行了介绍，充分肯定了他们对中国近代音乐发展的贡献，弥补了以往著作中的缺失。

5. 立体的音乐史专著。

本书中插入了 179 幅图片和特选谱例 12 首，另外还附赠一张含 135 首（部）作品的 MP3 音响资料光盘。如此丰富的图片、视听资料，打破了我国近现代音乐史音响丰富，图片史料翔实，但缺少集中归纳面世的尴尬。这些多媒体资料的采用，抛开了文献文字的枯燥性、平面性，使得尘封已久的历史变得生动、立体起来，以加强历史真实感与直观性。

虽然，《中国近代音乐史简述》已是近乎接近于完美之作，但其中仍有些不尽如人意的地方。第一，作者对书中收录的音乐家几乎全作正面评价，缺少负面评价。“金无足赤、人无完人”，音乐家的“功过得失”对于史学研究具有

同样重要的价值，缺少一方，都将使读者无法全面客观地了解音乐家的全貌。第二，缺乏对少数民族地区音乐内容的记录。近代少数民族地区的音乐史也是我国近代音乐历史的重要组成部分，少数民族地区的音乐文化对推动中国近代音乐历史发展也起到了非常重要的作用。第三，缺乏对民族民间器乐、曲艺方面的描述与介绍。本人拙见，希望作者在今后的近代音乐史研究中，能对上述三个方面给予更多的关注和修正。从而，使读者看到一个更加客观、完善、多元的中国近代音乐史之景观。

结　语

“重写音乐史”是一个已经谈论了将近 30 年的老话题。在我国音乐史学科中，一般按历史时间段，将中国音乐史划分为两大部分，即古代音乐史学和现代音乐史学。[①] 而在现代音乐史学中，又可将其划分为近代音乐研究、现代音乐研究和当代音乐研究三个子学科。近代音乐的历史，是将 1840 年鸦片战争至 1949 年中华人民共和国成立作为研究的起止年限。作为音乐史学中一门年轻的分支学科，中国近代音乐史学研究也已走过了 100 余年的发展路程。在这段时期内，我国近现代史学在意识形态上经历了一个漫长而坎坷的转变过程。在该书最后一个题为“走向凤凰涅槃时代——中国近代音乐历史的回顾与展望”的专题中，刘先生这样写道：“中国近代音乐是在社会形态与文化形态转型的双重性历史背景下发展起来的。”[②] 此句一语中的，深刻地揭示出中国近代音乐史科的研究是经历了一个漫长而曲折的历程。早在 20 世纪三四十年代，我国近代音乐史学就已较为系统地开展了一些初步的探索。例如，在 30 年代，由音乐教育家李树化撰写的《近代中国艺术发展史》的“音乐”部分，对早期我国音乐发展第一次进行了较为全面客观的概述。在 40 年代，解放区和国统区的音乐家，如冼星海、吕骥、李凌、赵沨等人在毛泽东理论思想的指导下开

---

① 有些学者将本阶段也称作近现代史学，本文按照目前音乐史学界的共识，称之为现代音乐史学。

② 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 516 页。

展了“新音乐运动史”，即在中国共产党领导下的音乐运动研究。[①] 此后，这股带有强烈意识形态的音乐史研究思路，由于政治原因的影响，逐渐形成了近代史学研究的主流。并且，自新中国成立后，在相当长的时间内我国音乐界都受到此“汹涌之潮”的影响，对我国近代音乐史的研究产生了一定的负面作用。虽然，当时有少数有责任感的音乐史学家敢于挺身而出，反对政治因素干预学术研究，但终究寡不敌众，他们的声音很快便淹没在蔓延全国的“左”的思潮之中。当时，在中国大陆提出了要编写“人民的音乐史”、“革命的音乐史”的较为偏激的口号。因此，我们可以发现，新中国成立初期的近现代史的研究，大多集中在革命音乐活动和革命音乐家及其相关作品方面，如冼星海、聂耳等音乐家。此时，诞生了两部最早的近代史专著：上海音乐学院于 1958 年编写的《中国现代音乐史》稿和中央音乐学院音乐研究所于 1959 年编写的《中国近现代史纲要》（未定稿），以及 15 册较为系统的研究资料——《中国近现代音乐史参考资料》。这些论著的诞生，对我国近代史研究来说都具有开创性和奠基性的意义。

“文革”结束后，由于思想观念的解放，中国近代史学的研究开始有了新的发展。在较为宽松的学术环境下，音乐史学家们溯本清源，逐渐摆脱主流意识形态的束缚，突破以往不敢涉猎的“禁区”，重新对近代“五四”以来若干重大的音乐家、音乐作品、音乐思潮和音乐事件等相关问题展开探讨研究。此时，诞生了一批近代音乐史专著：1984 年汪毓和的《中国近现代音乐史》（后经历了三次修订版）；1991 年孙继南、周柱铨主编的《中国音乐通史简编》近现代部分；夏滟州的《中国近现代音乐史简编》；陈应时、陈聆群主编的《中国音乐简史》近代部分；余甲方的《中国近代音乐史》；居其宏的《20 世纪中国音乐》；徐士家的《中国近现代音乐史纲》；（中国香港）刘靖之的《中国新音乐史论》；（中国台湾）赵广晖的《现代中国音乐史纲》，等等。这些著作相对于新中国成立初期的音乐史专著来说，从内容到思想已经有了质的飞跃。但在某些著作中，仍旧摆脱不了意识形态的枷锁，使之学术价值大打折扣。

---

① 张静蔚：《中国近现代音乐史学》，《南京艺术学院学报》2004 年第 4 期。

面对"重写音乐史"这个严肃的话题，刘先生在该书的"后记"中发出了这样的感慨："一部中国近代音乐史，是一百多年来所有爱国音乐家共同创造中国音乐文化的历史，其中或多或少涉及与主流意识形态之分歧。究竟按照历史本来面目反映历史真实，还是屈从于权力话语而惟命是从，对于历史诠释者而言，又是一个无法回避的问题。"① 不过，他在书前"几点说明"中的第四点，回答了自己对于此问题的态度："每一专题力求原原本本、有根有据地反映所论述之内容。标题或概括历史事件，或评价历史人物，或引述音乐家核心话语，立足于以历史事实证实历史本来面貌。"② 这几句简洁而有力的话语，深刻地表现出刘先生作为一名音乐史学家所具备的严谨、求实的学术态度。以这种态度来看待历史，避免了以往音乐史著作中抽取文章部分段落，以偏概全歪曲史实，以及"阶段论"著史等诸多负面问题。从而使得《中国近代音乐史简述》这本专著，成为研究我国近代音乐文化的一部可靠"信史"。

近代著名启蒙思想家、史学家和文学家梁启超先生曾说过："极忠实以搜集史料，极忠实以叙论之，使恰如其本来。"③ 本人期盼，能有更多像刘先生这样有责任感的近代音乐史学者，谨记前人教导，不断写出具有历史"真实感"的中国近代音乐史著作来。

参考文献

梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期。

戴鹏海：《"重写音乐史"：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001 年第 1 期。

陈聆群：《关于"重写音乐史"的一封信》，《黄钟》2003 年第 1 期。

（本文原载《音乐与表演》2011 年第 1 期）

---

① 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 567 页。

② 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社 2009 年版，第 3 页。

③ 梁启超：《中国历史研究法》，人民出版社 2008 年版。

卞祖善*

读《民国音乐史年谱（1912—1949）》《上海美专音乐史》有感

——关于“重写音乐史”的思考

陈建华、陈洁编著的《民国音乐史年谱》（以下简称《年谱》）由上海音乐出版社于2005年5月出版。编著者陈建华、陈洁系南京艺术学院的两位教授，是我国音乐理论学术领域里的一对父女学者。陈建华教授为南京艺术学院博士生导师，其著作颇丰；其女陈洁博士、副教授为南京艺术学院音乐学院音乐学系副主任。父女二人携手通力合作，查阅参考了大量文献，费时两年半之久，三易其稿，方才成书。此书记述了1912—1949年间我国的重大音乐事件，逐年按月份先后加以编撰记录，各年份均附有当年出版的音乐书谱目录。此书仿佛是一把时光的篦子，将民国音乐史缜密地梳理了一遍。陈洁所著的《上海美专音乐史》由南京大学出版社于2012年11月出版。此书宛如一组探照灯，照亮了一片几乎被世人遗忘了的艺术园地。《民国音乐史年谱》与《上海美专音乐史》的出版填补了不少中国近现代音乐史的空白，有力地推动了这一领域的探索与挖掘工作，其史料价值、学术价值与影响力不容低估。

上列两本中国近现代音乐断代史姐妹篇所披露的一些鲜为人知的事件，读来令人豁然开朗，获益匪浅。以下是笔者对上述两书涉及的相关事件和关于

---

* 卞祖善：国家一级指挥。

“重写音乐史”的思考。

一、国歌

民国二年（1913年）

2月26日　教育部致函蔡元培、张謇、严复、梁启超等人，商请撰著国歌一事。

民国四年（1915年）

5月22日　袁世凯政府颁布了由王露作曲的国歌《中国雄立宇宙间》歌谱，歌词传为总统府高等顾问、满洲正白旗人荫昌所作。

民国八年（1919年）

国会举行开院典礼，奏乐时需用国歌，内务部函商于教育部，遂以汪荣宝（衮甫）作词，外国人欧士东（Jean Hautstont）作曲的《卿云歌》作为国歌临时演奏。①

民国九年（1920年）

4月　北京政府教育部组织的国歌研究会决定仍用《卿云歌》的歌词，萧友梅所谱之曲为国歌。

民国十年（1921年）

3月31日　国务院呈请大总统颁行国歌……孙中山对此作出批复："呈悉，准如所拟办理，即由教育部通行遵照。此令。"萧友梅根据古诗作曲的《卿云歌》被定为国歌。②

1929年，适逢国民党中央以孙中山的《黄埔军校训词》作为《中国国民党党歌》歌词，向全国征求曲谱。程懋筠的曲作经评选得中获奖。后

---

① 此条所记年份应为1913年4月8日，Jean Hautstont系比利时作曲家。

② 引自陈建华、陈洁《民国音乐史年谱（1912—1949）》，上海音乐出版社2005年版。

改为《中华民国国歌》。[①]

《民国音乐史年谱》作为断代史年谱的局限，未能涉及我国国歌的起源乃在所难免。追溯以往，我国第一首国歌《普天乐》由曾国藩之子曾纪泽作于1880年，上奏朝廷未获批准，但在海外曾作为清朝国歌演奏过。1906年，清末陆军部成立谱制的一首陆军军歌《颂龙旗》，当年曾以此首军歌权代国歌。1911年10月10日，辛亥革命爆发前约一个月，清政府颁布的第一首官方国歌《巩金瓯》，很快沦为世界上最短命的国歌。1912年2月，由沈恩孚作词、沈彭年作曲的《五旗共和歌》曾颁布为中华民国临时国歌。

二、郑觐文、柳尧章与“大同乐会”

是年（1920年）　郑觐文（1872—1935）创建民间职业化音乐团体“大同乐会”……

（1931年）1月30日　大同乐会仿造古乐器163种已全部完成，计有弹拨乐器35种，拉弦乐器20种，吹奏乐器43种，敲击乐器60种，音乐律乐器5种。[②]

柳尧章（1905—1996）对民族音乐的贡献主要为两个方面，一是改编了中国乐曲《春江花月夜》，挖掘、整理《月儿高》；二是帮助郑觐文组织大乐队，并编写《国民大乐》。该乐队高、中、低音声部齐全，吹、拉、弹、击齐备，乃是现代国乐队的雏形。郑觐文、柳尧章对中国近现代民族器乐艺术的巨大贡献，值得大书特书。[③]

---

① 引自陈洁《上海美专音乐史》，南京大学出版社2012年版。需要说明的是，其歌词是由胡汉民、戴季陶、廖仲恺、邵元冲根据孙中山先生1924年《黄埔军校训词》合作改编的。

② 引自陈建华、陈洁《民国音乐史年谱（1912—1949）》，上海音乐出版社2005年版。

③《民国音乐史年谱（1912—1949）》的第45页及《上海美专音乐史》第82页计为“164件”有误。

三、第一支中国管弦乐队

《上海美专音乐史》提到程懋筠于1933年“创办中国第一支管弦乐队”。[①]

1984年10月，人民音乐出版社出版的《中国音乐词典》有关曾志忞的条目中，载有“1908至1912年在上海与高寿田、冯亚雄创办中国贫儿院，任院长。院内设音乐部，有管弦乐队等”之内容。而在《民国音乐史年谱》民国二年（1913）一节中，亦有“上海贫儿院监理曾志忞北上，在北京与冯亚雄组织成立‘中西音乐会’，以中西乐器伴奏京剧，上海贫儿院部分学生参加中西音乐会工作”的记载，可见上海贫儿院管弦乐队比程懋筠创办的管弦乐队要早得多。此后，1924年梅兰芳排演《西施》一剧时，由戏曲音乐家、京剧琴师王少卿（1899—1957）首次加用二胡，并与京胡密切配合，丰富了京剧旦角的伴奏音乐。相比之下，曾志忞、冯亚雄“以中西乐器伴奏京剧”之举更富有开创意义，但因此称上海贫儿院管弦乐队就是中国第一支管弦乐队似乎为时过早。

2012年8月29日，《音乐周报》载周皓的《康熙皇帝拉过小提琴》一文，提及“到了乾隆时期（1735—1795年在位），宫中的乐队已经发展到了18人，全部由小太监构成，其中小提琴十支、大提琴两支、贝斯一直（支），还有几门其他的乐器。一群小太监，穿着专门款式的西洋乐师制服在公众（场合）演奏，这样独特的场景成为了中国最早的交响乐团场景，实在有趣”。笔者为此曾打电话询问周皓此文的资料来源，周皓给笔者回了短信：“大约是2012年夏天，中国国家图书馆一个关于中国古籍乐谱发掘的会议”中提供的相关资料。

列宁在《再论职工会、时局及托洛茨基、布哈林之错误》中写道：“要真正地认识对象，就必须把握和研究它的一切方面、一切联系和‘媒介’。我们决不会完全地做到这点，可是要求全面性，将使我们防止错误，防止僵化。”[②]

---

① 《上海美专音乐史》的第43页和第101页两处内容重复。
② 转引自毛泽东《矛盾论》。

为澄清历史较为久远的音乐史事件，中国当代音乐史学家们仍须坚持不懈地努力，进行深入细致的挖掘和研判，才能使某些历史难题还其庐山之真面目。

四、 第一首以抗日为题材的合唱曲

民国二十年（1931 年）11 月　黄自合唱曲《抗日歌》在上海问世……这是我国第一首以抗日为题材的合唱曲①。

据黄旭东、汪朴编著的《萧友梅编年记事稿》② 记载了萧友梅“率先创作了抗日歌曲二部合唱《从军歌（为义勇军作）》（骆凤嶙词）”③，可见第一首以抗日为题材的合唱曲是萧友梅创作的二部合唱《从军歌（为义勇军作）》④。

五、 聂耳与百代唱片公司

民国二十三年（1934 年）4 月　聂耳任百代唱片公司音乐部副主任，该年夏组织百代国乐队将聂耳的《金蛇狂舞》和《翠湖春晓》、任光的《彩云追月》、黄贻钧的《花好月圆》等作品录制成唱片发行，在传播和扩大民族音乐方面起了积极的作用。⑤

上述“将聂耳的《金蛇狂舞》和《翠湖春晓》……”这段文字以及近年来其他一些著作和出版物如《中国近现代音乐笔谈》一书内刊有“聂耳创作并演奏的《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》等七首民间乐曲的唱片”的文字与图片；在

---

① 引自陈建华、陈洁《民国音乐史年谱（1912—1949）》，上海音乐出版社 2005 年版，此段文字与该书第 114 页 9 月 23 日之内容及《上海美专音乐史》第 211 页“10 月初，美专音乐系宋寿昌教授作《为四万万同胞争生存》抗日救国歌”之内容相悖。

② 黄旭东、汪朴编著：《萧友梅编年记事稿》，中央音乐学院出版社 2007 年版。

③ 此歌刊于 1931 年 9 月浙江省国民党党部编印的《抗日救国歌》；黄自、江定仙、刘雪庵、陈田鹤等也相继创作了一批抗日爱国歌曲。

④ 在《民国音乐史年谱（1912—1949）》第 144 页至第 145 页与《上海美专音乐史》第 211 页中“9 月 23 日　萧友梅作《义勇军》”、“10 月—12 月　萧友梅为义勇军写作的《军歌》”，系《从军歌（为义勇军作）》之误。

⑤ 引自陈建华、陈洁《民国音乐史年谱（1912—1949）》，上海音乐出版社 2005 年版。

《中国近现代音乐史》（第三次修订版）一书中写道：“聂耳也曾对发展民乐合奏事业和民乐合奏创作做出自己的贡献。经他的建议在百代公司成立了一个职业性的‘森森国乐团’，并以此推动了新的民乐合奏创作的试探，如《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》等六首作品就是他为此目的而创编的……”而在《中国音乐词典》聂耳条目中写有“选编了《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等四首民族器乐合奏曲”。在《聂耳全集》上卷“音乐编　三、民族器乐合奏曲”的“编者说明”中有“编者特地约请了一些作曲家根据聂耳的原谱，将其中的三首民族器乐曲编配成适于我国中型民族乐队用的合奏谱”，即“《翠湖春晓》聂耳编曲　刘文金配器（计 73 小节）、《金蛇狂舞》聂耳编曲　顾冠仁配器（计 151 小节）、《山国情侣》聂耳编曲　秦鹏章配器（计 96 小节）”；在附录“音乐作品年表”中，《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》、《昭君和番》均注明为“民族器乐合奏曲”、“根据民间乐曲编曲”。《中国大百科全书・音乐舞蹈卷》（1984 年 4 月出版）的聂耳条目写有“选编并领导演奏录制了《金蛇狂舞》等 7 首民族器乐曲”。这些记述均与史实不符。笔者无意抹杀聂耳在推动民族器乐艺术方面所作的贡献，只是希望对历史事件予以实事求是的记录。

所谓“聂耳的原谱”乃子虚乌有，亦不存在“聂耳创作”与“聂耳编曲”之说。当年的“百代公司”唱片文字说明写得一清二楚：“百代国乐队合奏　翠湖春晓　聂耳选曲并领导　王芝泉二胡　洋琴　陈中二胡　箫　林志音笛　铃鼓　徐骏佳琵琶　笙”，此外还印有 52 小节简谱，唱片编号为 No. 34610A；而《金蛇狂舞》略有所不同的是增加了两名演奏者：“陈梦庚锣　聂耳　双清”，印有 56 小节简谱①，唱片编号为 No. 34610B；《山国情侣》由四名演奏者录制：林志音（树叶、笛、唢呐、铃、铎、鼓、锣）、陈中（二胡、月琴）、徐骏佳（琵琶）、聂耳（双清），印有简谱三段：开始的“玉娥郎”（奏两次），中间的“大红公鸡”（奏三次），最后的“玉娥郎”（奏一次），唱片编号为 No. 34662－B，由“聂耳选曲并领导”的仅上述三首。而唱片编号为 No. 34662－A《高山流水》仅注明“林志音二胡　陈中月琴　徐骏佳扬琴”而

① 第 10 小节至第 56 小节标有反复记号，乐谱右下端印有“注　第一次琵琶独奏”字样。

已。1934年11月，聂耳离开“百代国乐队”之后，该乐队由任光主持，其后录制的《晚来香舞》（任光作曲，唱片编号为No. 34832A）、《彩云追月》（任光作曲，唱片编号为No. 34832B），《春光舞》、《花好月圆》（黄贻钧作曲，唱片编号为No. 34883A－B），《朝元歌》（唱片编号为No. 35032A），《水龙吟》（唱片编号为No. 35032B），以及于1935年最后录制的两首乐曲《傍妆台》和《鹧鸪飞》（唱片编号为No. 35033A－B），均与聂耳无关。当年百代唱片公司按作曲壹佰大洋，编曲伍拾大洋，选曲贰拾伍大洋支付酬金，可见对“作曲”、“编曲”和“选曲”有明确的界定。

六、《人民音乐》创刊

> 民国三十五年（1946年）12月《人民音乐》（月刊）在佳木斯创刊，向隅、何士德、吕骥、任虹、王一丁编，（沈阳）人民音乐出版社出版，16开本。出3期后停刊。1948年10月在哈尔滨复刊，期数另起，自第2期起又迁沈阳出版。①

上述出版社应为“（沈阳）人民出版社”。1948年10月复刊后出版了“新一卷第一期”、“新一卷第二、三期合刊”（1949年3月）、“新一卷第四期”（1949年7月）。② 由中国音乐家协会主办，中国音乐家协会杂志社出版的《人民音乐》（月刊）于1950年9月创刊。2008年，笔者曾将黑龙江哈尔滨音乐博物馆提供的上述东北出版的老版《人民音乐》（月刊）的复印件寄给《人民音乐》的主编。令人匪夷所思的是，当时的《人民音乐》负责人对此不予理睬。2010年，《人民音乐》举办创刊60周年庆祝活动，被采访的众多音乐家都围绕《人民音乐》创刊60周年发表了感言，老版《人民音乐》却无人提及，似乎早已被人们遗忘。国人宁可把由洋人于1879年办的管乐队认作上海交响乐团的前身，并以1879年作为上海交响乐团团龄的起始点，这已成为公认的

---

① 引自陈建华、陈洁《民国音乐史年谱（1912—1949）》，上海音乐出版社2005年版。

② 李文如：《二十世纪中国音乐期刊篇目汇编》（上），文化艺术出版社2005年版。

中国近现代音乐史上的史实，而不承认由自己人办的老版《人民音乐》的历史，岂非咄咄怪事?!

七、李抱忱与“重写音乐史”

在《年谱》中几次提到李抱忱编著的《混声合唱曲集》第一集（线谱版，1932），《普天同唱集》（钢琴伴奏谱，1932），《混声合唱曲集》第二集（1933），《独唱曲选》第一集（1933）及《新音乐手册》（李抱忱等著，1942）。

李抱忱为何许人也?

这位以其合唱作品《人生如蜜》入选“20世纪华人音乐经典”的作曲家、指挥家和音乐教育家李抱忱（1907—1979）似乎已被世人遗忘了。在《中国音乐词典·续编》中有其条目，台湾学者颜廷阶编撰的《中国现代音乐家传略》（1992）亦列有其传略，但均未全面地反映出李抱忱在中国近现代音乐史上的重要贡献，其原因在于有些中国近现代音乐史的叙述“作为理论活动，长期以来同样受到‘左’的影响及干扰，对他们（指聂耳、冼星海）本人及活动在同一音乐历史阶段中的先行者、友人及同志还缺乏客观的、全面的、深入的分析。在热情肯定他们的同时，往往有不恰当的‘排他’情绪。这也是无庸讳言的”①。

事实上，岂止是“‘左’的影响及干扰”和“往往有不恰当的‘排他’情绪”所致。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》一书中写道：“统治阶级的思想在每一个时代都是占统治地位的思想。”改革开放之前，“左”的文艺路线和思想在中国文艺界占统治地位长达30年之久。因此，中国近现代音乐史被写成了一部“革命的音乐史”、一部以革命音乐为主线和以聂耳为旗帜的新音乐运动史；众多“资产阶级学院派”、“右派”音乐家成为革命的对象，长期被“利用、限制、改造”；而被排斥，被遗忘，甚至一棍子打死，“永世不得翻身”者无数。作曲家、指挥家、音乐教育家程懋筠（1900—1957）“因曾为《中华

① 程云：《热情、客观、深入地认识聂耳与冼星海（代序）》，转引自中国聂耳、冼星海学会《论聂冼》，1985年版。

民国国歌》作曲而遭清算”①。试问：为《中华民国国歌》作曲就意味着反动、有罪吗？须知歌词（“三民主义，吾党所宗，以建民国，以进大同，咨尔多士，为民前锋，夙夜匪懈，主义是从，矢勤久勇，必信必忠，一心一德，贯彻始终”②）取材于孙中山1924年的《黄埔军校训词》，谈何反动、有罪？“这首《中华民国国歌》曾在1936年夏季奥林匹克运动会上获选为‘世界最佳国歌’。而最为助长国人志气的演奏则是在1945年8月15日日本天皇向全世界宣布无条件投降后，各种在中国举行的日本受降仪式中，均要奏响‘国歌’。它不仅仅是一首歌，更是代表着中国人特殊的尊严和抗战情怀。”③ 今天，国人若用历史的眼光来审视，程懋筠究竟是功臣，还是罪人？

程懋筠于1933年应聘回南昌主持创办江西省推行音乐教育委员会，任主任委员，所创办《音乐教育》月刊，影响全国；创办管弦乐队，设音乐传习班、合唱队，抗日战争中扩充为抗敌歌咏团。1938年，新四军战地服务团发起组织南昌抗日歌咏协会，程懋筠主持的音教会成为中坚力量，创作了近百首歌曲和歌词，如《救国是我们大家的事》、《好铁要打钉》等，广为流传；编印《音教抗战曲集》，发向各地，鼓舞抗日斗争。新中国成立后，以“然云”笔名创作《新中国颂》等歌曲。④ 尽管在大陆解放前夕，有人“曾特意安排程懋筠前去台湾。但是，安排妥当后，程懋筠毅然决定留在中国大陆”⑤。由于国民党和国民党政府的反动、腐败、没落，遂使《中华民国国歌》变成了一个被历史唾弃的符号，程懋筠虽然执意留在大陆，但怎么可能逃脱他意想不到的厄运呢?!

还中国近现代音乐史真实面目的时候终于来到了！2001年第1期的《音乐艺术》发表了戴鹏海先生的论文《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》（以下简称《重

---

① 陈洁：《上海美专音乐史》，南京大学出版社2012年版，第101页。
② 沧浪云、李煞等：《民国音乐：未央》，东方出版社2013年版。
③ 见《民国音乐·未央》。
④ 陈洁：《上海美专音乐史》，南京大学出版社2012年版，第101页。
⑤ 沧浪云、李煞等：《民国音乐·未央》，东方出版社2013年版。

写》）。戴鹏海先生作为一名学识渊博、有良知的中国音乐史论学者，奋笔疾书、大声疾呼：“重写音乐史！”《重写》是一篇“宣言书”。它指出自50年代后期编写的中国现代音乐史及80年代以来正式出版的同类著作（以“汪著”为代表）在“左”倾指导思想的主导下，其记录与论述存在的片面性与偏颇，必须“不折不扣地按照十一届三中全会决议的要求，解放思想，实事求是，彻底清除‘左’倾僵化思想的影响，勇于突破原有的史稿写作模式，全面、真实、客观、公正、准确地反映出‘五四’至新中国成立前30年间中国音乐文化的整体发展面貌”。《重写》是一篇范文。戴鹏海先生满腔热情、如数家珍地介绍了李抱忱对中国近现代音乐事业的卓越贡献，指出李抱忱的合唱代表作是其《出征歌》，而非《人生如蜜》，介绍了李抱忱在抗战期间填词的《念故乡》和《我所爱的大中华》广为流传的佳话，以及1998年出现的《寻找〈我所爱的大中华〉乐谱》感动了海峡两岸乐人的故事，指出其编的《中国抗战歌曲集》（附有中英文歌词对照及钢琴伴奏谱，1939年加尔各答彩印有限公司初版，1944年增订版）是其毕生音乐活动中最值得大书一笔的成就。文中指出李抱忱是中国男性合唱指挥家第一人，对中国合唱艺术作出了开拓性的贡献。李抱忱两度赴美国深造并获博士学位，历任耶鲁、衣阿华等大学教授、系主任，成立中文合唱团，介绍中国合唱作品；出版了《李抱忱歌曲集》（两集）及《合唱指挥法》等著作……似乎已被世人遗忘的李抱忱在戴鹏海的笔下复活了！

《重写》一文继承了我国长期治史实践中形成的崇尚求真求实的优良传统，其激情的理性批判令人折服。发表《重写》一文本身就意味着“重写音乐史”业已发轫！而近年来《民国音乐史年谱》和《上海美专音乐史》等专著的出版，更表明重写中国近现代音乐史的前景一片光明。

（本文原载《艺术评论》2014年第8期）

编后记

从1988年戴鹏海先生提出“重写音乐史”的史学命题，到20—21世纪之交中国近现代音乐史学界的“重写”争鸣，再到近年来学界对这一话题的不断反刍，“重写音乐史”已然成为近30年来中国近现代音乐史研究中一股重要的史学思潮。

2012年年底，我因撰写《艰难的突围——“重写音乐史”史学思潮的回顾与思考》一文，搜集了自1988年至2012年间几乎所有有关“重写音乐史”话题的论著。从数十篇高质量的相关论文以及这一时期与“重写音乐史”史学观念相联系的中国近现代音乐史学成果来看，“重写音乐史”的讨论与争鸣对中国近现代音乐史学在观念更新和学科建设方面产生了重要的影响。因此，将“重写音乐史”争鸣中比较有代表性的文论加以整理，结集出版，无论对“重写音乐史”争鸣本身，还是中国近现代音乐史学学科建设而言，都具有重要的史料与思想价值。

经几度筛选，笔者保留了近40篇比较有代表性的文章，并于2014年年底结集交付出版。此前完成并已发表的《艰难的突围——“重写音乐史”史学思潮的回顾与思考》一文，正是主要因文集中的这些文论才有感而发，因此一并收入文集，权作代序。

就在文集即将付梓的2015年春节前夕，笔者接到了著名指挥家卞祖善先生从洛杉矶打来的越洋电话。原来卞先生从定居纽约的戴鹏海先生那里得

知笔者编选了《重写音乐史争鸣集》一书，因而告知笔者他在2014年也发表了一篇与“重写音乐史”话题相关的音乐批评文章，希望能够收入文集，并对编选出版这样一本文集给予了热情的肯定。卞先生的支持为这本文集又增添了一篇不可多得的好文章，真是意想不到的收获！在此，谨向卞先生、戴先生的无私襄助深表谢意！这段令人难忘的插曲也就使得文集呈现出了一个新的面貌：第一篇文章是戴先生最早提出“重写音乐史”命题的一篇短文；最后一篇文章则是戴先生的老友、作为指挥家而非史学家的卞祖善先生联系“重写音乐史”话题而撰写的一篇音乐批评的长文。后文对前文的呼应自成一番学术情趣。

当然，一场旷日持久、影响深远的“重写音乐史”的讨论与争鸣并不仅限于文集中的这些篇什，但限于篇幅，文集只收录了此37篇比较有代表性的文论。从这些文章可以清晰地看出中国近现代音乐史研究在半个多世纪的学科建设中存在的经验教训，更能从中看到这一学科在今后的发展中所应注意和解决的问题。我们坚信，尽管这一史学思潮的争鸣已渐趋平静，但它所引领的反思与批判的学术精神以及由此激发的推动学科发展的学术热情，必将对中国近现代音乐史研究产生后续的积极影响，发挥音乐史学理论理应具有的思想价值和重要的学科建设作用。思想自由和反思批判的治学精神是任何学术研究均不可或缺的两翼，希望中国近现代音乐史学能够始终保持这种精神，在富于建设性的学术争鸣中将学科发展推向纵深。

最后，谨向本文集所有作者致敬！他们大都是中国近现代音乐史学界老、中、青三代众多学人中的一个群体，感谢他们在“重写音乐史”争鸣中体现出的学术热情、史学智慧以及为中国近现代音乐史学学科建设作出的努力与贡献！

文集编选过程中得到了华南师范大学音乐学院硕士研究生苏晓霞、卢安阳、黄文宇、汤珏的帮助，文化艺术出版社编辑王红女士和蔡宛若女士在文集出版过程中付出了辛勤的劳动，在此，谨向他（她）们一并表示谢意！

冯长春

2015年3月2日于广州

上架建议：音乐理论

ISBN 978-7-5039-5948-6



定价：50.00元